

GRAD

PQ

6434

.D7

2009

Virso de Molina



Don Gil de las calzas verdes

Edición de
Enrique García Santo-Tomás

CATEDRA

Letras Hispánicas

Digitized by

Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tirso de Molina

Don Gil de las calzas verdes

Edición de Enrique García Santo-Tomás

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

1.ª edición, 2009

Ilustración de cubierta: Fragmento del plano de Madrid realizado
por Pedro Texeira, en 1656

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2009
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 17-2009

I.S.B.N.: 978-84-376-2520-1

Printed in Spain

Impreso en Lavel, S. A.
Humanes de Madrid (Madrid)

Índice

INTRODUCCIÓN	9
1. Una biografía singular	11
2. Madrid como motivación escénica	17
3. La comedia urbana de Tirso de Molina	31
4. Argumento de la comedia	39
5. El viaje, el mercado, el sentimiento	45
6. «Plata quebrada»: la identidad como desencuentro	54
7. Fortuna escénica de <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	59
SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN	69
ESTA EDICIÓN	71
BIBLIOGRAFÍA	73
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA	87
DON GIL DE LAS CALZAS VERDES	93
Acto primero	95
Acto segundo	137
Acto tercero	175

Introducción

A Bruno

1. UNA BIOGRAFÍA SINGULAR

Sin tener a nuestra disposición la enorme cantidad de datos y referencias que aportó Lope de Vega para su propia biografía, sí podemos afirmar, no obstante, que existe hoy ya material suficiente para una semblanza precisa de Tirso de Molina¹. Nacido en Madrid el 24 de marzo de 1579, Gabriel Téllez es bautizado cinco días más tarde en la parroquia de San Sebastián, donde será enterrado en 1635 el *Fénix de los ingenios*. Los documentos indican que proviene de familia humilde y que sus padres eran sirvientes de don Pedro Mejía de Tovar, conde de Molina de Herrera, lo que literalmente justificaría, por ejemplo, la famosa frase de «humilde pastor del Manzanares» que aparece en una de sus obras maestras, *Cigarrales de Toledo*². Corre desde pronto la vocación religiosa en la familia: en 1587 su hermana Catalina ingresa en el convento de la

¹ Para un cotejo biográfico más detallado, véase la «Introducción biográfica y crítica» de Luis Vázquez Fernández a *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Castalia, 1996, págs. 9-47, en la que sintetiza su investigación de artículos previos, aportando una gran cantidad de útiles referencias documentales y corrigiendo errores heredados; véase, del mismo, «Apuntes para una nueva biografía de Tirso», *Estudios*, 156-157 (1987), 9-50, así como M.^a Carmen Pinillos, «Cronología de Tirso de Molina», *Anthropos*, núm. extra 5 (1999), 25-28. Excelente resumen, en el que hilvana vida y obra, ofrece también María del Pilar Palomo en *Estudios Tirsisistas*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, págs. 13-150.

² Como bien indica Francisco Florit Durán, la alusión es tan metafórica como real, ya que el conde tenía dehesas en el Jarama, por las cuales nos podemos imaginar a un joven Gabriel Téllez pastoreando el ganado del amo de sus padres; en «Tirso de Molina», *Historia del teatro español, I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, págs. 989-1023 [pág. 989].

Magdalena de Madrid profesando bajo el nombre de Catalina de San José. En 1600 lo hace nuestro autor en el convento de la Merced en Guadalajara; para 1605 forma ya parte de la comunidad mercedaria de Santa Catalina en Toledo y tres años más tarde aparece en Soria como vicario conventual.

Nos consta que ya desde inicios de siglo escribe teatro, pasando pronto del deleite ocasional al compromiso. En el verano de 1611 está redactando en Toledo una de sus mejores piezas, *La villana de la Sagra*, y de sus viajes por Galicia surge la inspiración para otra de sus obras maestras que tanto gustó a los románticos del siglo XIX, *La gallega Mari-Hernández*. En 1612 el autor de comedias Juan Acacio le compra en Toledo tres piezas, *Cómo han de ser los amigos*, *Sixto Quinto* y *El saber guardar su hacienda*. No en vano, durante estos primeros años de la segunda década de siglo, Tirso ha ido probando con éxito casi todos los ambientes y temas del teatro áureo: el drama villanesco, el auto sacramental con piezas como *El cobrenero divino* (1613), la comedia palatina con *El melancólico* (1611), la comedia hagiográfica con *La elección por la virtud* (1612), el drama histórico con *La república al revés* (de hacia 1611), el teatro mitológico con *El Aquiles* (1612), el de inspiración bíblica con *La mujer que manda en casa* (1611-1612), o comedias denominadas «cortesanas» como *Marta la piadosa* (1614), las cuales tendrán su mejor exponente en la pieza que aquí se edita. Y, junto a esta primera selección, varios títulos universales que lo sitúan en lo más alto del parnaso teatral de su siglo: *El vergonzoso en palacio* (1611), la trilogía de *La Santa Juana* (1613-1614) y *El condenado por desconfiado* (1614-1615), piedras de toque en la obra de un poeta ya extraordinariamente versátil.

En julio de 1615 se estrena *Don Gil de las calzas verdes* en el Mesón de la Fruta de Toledo³, cuya representación a cargo de

³ Sobre la fecha de escritura y estreno de la pieza, véase Ignacio Arellano, «Las extraordinarias aventuras de *Don Gil de las calzas verdes*», en *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos/GRISO/Universidad de Navarra, 2001, págs. 55-72, especialmente las págs. 55-56; uno de los primeros críticos en tratar el asunto fue Gerald E. Wade en «Notes on Two of Tirso's Plays», *Bulletin of the Comediantes*, XII.2 (1960), 1-6.

la compañía de Pedro de Valdés queda registrada más tarde en su miscelánea en prosa *Cigarrales de Toledo* desde una curiosa referencia: la obesidad de la actriz Jerónima de Burgos —a quien su contemporáneo Lope de Vega llamó Gerarda, escribiendo para ella *La dama boba*— parece que desentonó, estropeando el resultado. El propio Lope, en carta al Duque de Sessa del 25-26 de julio de ese año, escribe: «Estaba dando voces, con tantos donaires, voces y desatinos, que se llegaba más auditorio que el que ahora tienen con *Don Gil de las calzas verdes*, desatinada comedia del Mercenario» [sic]⁴. Más allá del objetivo de tal insulto —Vázquez afirma que el *desatinada* iba dirigido a la actriz y no a la comedia— lo cierto es que la aparente hostilidad de Lope en esta misiva apunta a lo que será una constante en años venideros: la conflictiva relación entre el *Fénix* y el mercedario, de la que tenemos numerosos testimonios, oportunos silencios y suficiente material para una reflexión sobre lo que fue, a fin de cuentas, el desarrollo de la *comedia nueva*⁵.

Tirso fue un fraile viajero que conoció los más diversos paisajes y que registró muchas de estas impresiones en la construcción de lugares y ambientes legendarios (ciclo galaico-portugués, período americano, la Babilonia sevillana, etc.). En más de una ocasión, su larga vida —que recorre dos con-

⁴ Es conocido el lamento de Tirso a través de don Melchor en el Cigarral cuarto de *Cigarrales de Toledo*: «La segunda causa [...] de perderse una comedia es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha y con gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore de la otra y le diga: ¡Ay, qué don Gilito de perlas!»

⁵ Véase, a este respecto, Francisco Florit Durán, *Tirso de Molina ante la Comedia Nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista Estudios, 1986; Alejandro Cioranescu, «Tirso de Molina y Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, José Amor y Vázquez y David Kossoff (eds.), Madrid, Castalia, 1971, págs. 269-280; y Joaquín de Entrambasaguas, «La convivencia coetánea de Lope de Vega y Tirso de Molina», *Estudios*, 18 (1962), 387-398. Un panorama más amplio se ofrece en Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso. 1: The Dramatist and his Competitors, 1620-1626*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.

tinentes y tres reinados cruciales en la historia española— experimenta grandes cambios debido a las necesidades impuestas por la Orden a la que pertenece. Una de las etapas más interesantes, aunque menos conocidas de su vida personal y profesional, es la que comprende su estancia en Santo Domingo en el bienio de 1616-1617, donde lee cursos de Teología y predica activamente el culto a la Inmaculada Concepción⁶. Es allí elegido Definidor General —cargo que retiene hasta 1620— lo que le permitirá asistir a los Capítulos Generales en España. A pesar de lo breve de su experiencia americana, podemos imaginármolo absorbiendo la fascinante realidad de una naturaleza y culturas diferentes; así recogerá después, por ejemplo, en los versos finales de este interesantísimo simposio de *La villana de Vallecas* en el cual sus protagonistas disfrutaban de frutas tropicales y tabaco:

AGUDO: Cenaremos lo primero,
 y dormiremos un rato.
DON PEDRO: Cenar sí, mas dormir no.
AGUDO: El reloj las doce dio.
DON PEDRO: Ponerme a caballo trato,
 con el bocado en la boca,
 ¿qué tenemos que cenar?
AGUDO: Puesto está un conejo a asar,
 y una perdiz, a quien coca
 una bota Yepesina,
 mezclada con hipocrás,
 y muerta por damos paz.
DON PEDRO: ¿No hay más?
AGUDO: Hay una gallina
 fiambre, y medio perril,
 mercader que trata en lonjas,
 y que tales como esponjas
 de Baco, hay medio barril.

⁶ Véase, no obstante, Ángela B. Dellepiane, *Presencia de América en la obra de Tirso de Molina*, Madrid, Revista *Estudios*, 1968, algo superado ya; más recientemente, resulta de especial interés el «Estudio crítico» de Miguel Zugasti a la *Trilogía de los Pizarros* (*Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias, La lealtad contra la envidia*), Cáceres, Fundación Obra Pía de los Pizarro, Trujillo, Kassel, Edition Reichenberger, 1993.

De aceitunas vagamundas,
que las de oficio se van
Córdoba a cordobán,
y si en postres a segundas.
En conserva ay piña Indiana
y en tres o cuatro pipotes
mameyes, cipizapotes;
y si de la Castellana
gustas, ay melocotón,
y perada, y al fin saco
un tubano de tabaco,
para echar la bendición.

(*La villana de Vallecas*, Acto II)

Para 1618 está ya de nuevo en España, concretamente en Guadalajara. Ese año muere su padre, Andrés López, que nunca llegó a tener, al contrario que su hermana y su madre, presencia alguna en su vida. En otoño le hallamos primero en Toledo, en Segovia más tarde —donde residirá hasta 1620 en calidad de Definidor y Lector— y en Salamanca en junio de 1619, quizá camino de Lisboa para asistir con la Corte al juramento de Felipe IV como príncipe heredero al trono portugués. Ha renunciado ya a la Provincia de Santo Domingo y a la posibilidad de ser Definidor General, cargo que no tenía por Castilla. Fallece ese año su madre Juana Téllez en Madrid y se piensa que ya para entonces se ha trasladado a la capital de manera definitiva. Allí residirá hasta 1625.

La etapa madrileña de Tirso, pese a su relativa brevedad, es considerada la más importante de su carrera como *poeta*. En la capital participa activamente de la vida cultural del momento con aprobaciones y alabanzas a textos de amigos; es allí donde conoce a los más grandes *ingenios* de su siglo, y es allí también donde escribe su mejor teatro. Resultado de los contactos que mantiene en la Corte es, por ejemplo, el estreno de *La fingida Arcadia* en el verano de 1622, con alusiones de gran interés al campo cultural del momento y a sus propios gustos literarios. Producto de su actividad en los círculos teatrales madrileños es su participación —con poca fortuna— en las fiestas poéticas de canonización de San Isidro ese mismo año, en donde presenta cuatro octavas reales y cua-

tro décimas. En cualquier caso, su estancia en Madrid no le impide seguir viajando: Zaragoza en 1622, Burgos en 1623... Sale un año más tarde *Cigarrales de Toledo*, y en 1625 la Junta de Reformatión de Costumbres le prohíbe seguir escribiendo, lo que supone —aunque no se llegue a ejecutar— el más serio de los reveses en su carrera como dramaturgo⁷. Se dictamina que se le destierre y se le amenaza con excomunión «para que no haga comedias ni otro ningún género de versos profanos»⁸. Tirso se traslada entonces a Sevilla y a Córdoba, donde frecuenta la casa de su amigo Luis Fernández de Córdoba, y en donde recibe igualmente el apoyo del General Gaspar Prieto, presidente y dueño de la Junta.

Una serie de datos de interés salpican la última parte de su vida. La *Primera* de las cinco partes de sus comedias se publica en Sevilla en 1627; para 1628 le tenemos en Trujillo de Comendador, involucrado como siempre en la vida política de la Orden y viajando activamente. Fallece en mayo de 1630 su hermana Magdalena en Madrid. En Toledo firma en 1632 su miscelánea en prosa *Deleitar aprovechando*, siendo nombrado ese año Cronista General. Sale en 1635 —año en que muere Lope— la *Segunda parte* de sus comedias y la *Cuarta parte* en Madrid. Para entonces está ya plenamente dedicado a la redacción de la *Historia General de la Orden de la Merced*, «resumen de una experiencia vital, plagada de referencias autobiográficas, una afirmación de sus convicciones y una tarea absorbente que llena fructíferamente unos años de su vida», como bien ha puntualizado Pilar Palomo⁹. Es nombrado Maestro en 1637. Son años estos últimos en los que polemiza con su gran rival, el Vicario General Fray Marcos Sal-

⁷ Véase a este respecto, Ángel González Palencia, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformatión», *Boletín de la Real Academia Española*, XXV (1946), 43-84; Francisco Florit Durán, «El teatro de Tirso de Molina tras el episodio de la Junta de reformatión», *La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997, págs. 85-102.

⁸ Un útil comentario a la cita se recoge en Alice Huntington Bushee, «Tirso de Molina, 1648-1848», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), 338-362 [pág. 339].

⁹ Palomo, *op. cit.*, pág. 115.

merón, quien le descubre en su celda madrileña una serie de escritos profanos y satíricos que le cuestan un destierro temporal en Cuenca. Van saliendo piezas suyas en imprentas de toda la Península —el propio Tirso habló de nada menos que cuatrocientas— y sigue viajando a Madrid por motivos diversos. Será en uno de los viajes a (o desde) la capital cuando cae enfermo, retirándose al convento de Almazán, en el cual morirá el 20 de febrero de 1648, «olvidado de la Corte y de los suyos»¹⁰, si bien clausurando una vida, según reza este breve homenaje de Alonso Zamora Vicente,

recatada, ejemplar, de una persona entregada a su vocación, cuyas servidumbres acepta con rigor y consciente de sus límites. Fuera de la cotidiana regla, la creación literaria le sirve de magnífico recurso en el que verter sus observaciones de la sociedad circundante, sus juicios sobre las gentes que vivían en su contorno¹¹.

La *ejemplaridad* de la biografía tirsiana destaca como su cualidad más universal y en la que la crítica moderna ha parecido estar siempre de acuerdo. No es sólo entonces ésta una *biografía singular* por sus altibajos vitales o sus interesantísimos desplazamientos geográficos, sino que también lo es por su componente ético y por lo que deja traslucir en las diferentes facetas de su obra. Sin los «nubarrones» personales y públicos de un Quevedo o de un Lope de Vega, la vida de Tirso se ha transmitido en la historia literaria como el fruto coherente de una vocación doble —literaria y religiosa— desde la cual proyectar los acontecimientos más relevantes de su biografía.

2. MADRID COMO MOTIVACIÓN ESCÉNICA

Considerada hoy en día como una de las comedias más atractivas y de mayor éxito en las tablas, *Don Gil de las calzas verdes* es uno de los testimonios más completos de lo que fue

¹⁰ Vázquez, *op. cit.*, pág. 47.

¹¹ La cita proviene de su «Introducción» a *Don Gil de las calzas verdes*, Madrid, Castalia, 1990, pág. 15.

el virtuosismo técnico de Tirso de Molina. Nos hallamos ante un compendio de originales hallazgos formales¹², de un hábil sincretismo entre lo popular y lo culto¹³, de cómo explotar al máximo los diferentes juegos de identidad asociados a la ropa, a la voz y al movimiento¹⁴, de recursos teatrales diseñados para modular personajes hoy en día considerados «clásicos»¹⁵, y de un sentido del humor no exento de seriedad¹⁶ que, como resultado, puede leerse también como censura de

¹² La forma y estructura de la pieza han sido tratadas por William C. McGrary y Everett W. Hesse, «La balanza subjetiva-objetiva en el teatro de Tirso: ensayo sobre contenido y forma barrocos», *Hispanófila*, 3 (1958), 1-11. El carácter lúdico asociado a la estructura de la pieza fue ya señalado por dos críticos: Everett W. Hesse, quien, en «The Nature of the Complexity in Tirso's *Don Gil*», *Hispania*, 45.3 (1962), 389-394, identifica un juego de «play within the drama» [pág. 390]; y P. R. K. Halkoree, que defendió en *Social and Literary Satire in the Comedies of Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, págs. 45, 64, la existencia de un «juego de cajas chinas».

¹³ Tal es el caso, por ejemplo, del uso de la canción popular, estudiado, entre otros, por William R. Blue, «The Function of the Molinera in *Don Gil de las calzas verdes*», *Bulletin of the Comediantes*, 25 (1973), 14-18.

¹⁴ Sobre los juegos de identidad derivados del vestuario, véase Catherine Larson, «New Clothes, New Roles: Disguise and the Subversion of Convention in Tirso and Sor Juana», *RLA: Romance Languages Annual*, 1 (1989), 500-504; Anita Stoll, «Do Clothes Make the Man? Gender and Identity Fluidity in Tirso's Plays», *RLA: Romance Languages Annual*, 10.2 (1998), 832-835; las comedias *La república al revés*, *La prudencia en la mujer* y *La mujer que manda en casa* son el objeto de análisis en Dawn L. Smith, «Women and Men in a World Turned Upside-Down: An Approach to Three Plays by Tirso», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10.2 (1986), 247-260. Un libro dedicado al tema es el de Rosa Spada Suárez, *El travestismo femenino en «Don Gil de las calzas verdes» de Tirso de Molina*, México D. F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, especialmente págs. 61-108.

¹⁵ Diferentes semblanzas y categorizaciones de los personajes han sido ofrecidas ya por Nadine Ly, «Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina», *Criticón*, 24 (1983), 69-103; John E. Varey, «Doña Juana, personaje de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina», *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Dian Fox, Harry Sieber y Robert Ter Horst (eds.), Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1989, págs. 359-369; L. Carl Jonhson, «The (Ab)Uses of Characterization in *Don Gil de las calzas verdes*», *Tirso de Molina: His Originality then and Now*, Henry W. Sullivan y Raúl A. Galloppe (eds.), Ottawa, Dovehouse Editions, 1996, págs. 133-143.

¹⁶ Véase, por ejemplo, Gerald E. Wade, «La comicidad de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 76 (1973), 475-486.

ciertas prácticas sociales¹⁷. La crítica moderna, heredera ya de una larga tradición filológica frecuentemente asociada a interpretaciones formalistas, estructuralistas, estilísticas¹⁸, semióticas¹⁹ o psicoanalíticas²⁰, se ha centrado en los últimos años en cuestiones como los diferentes juegos de ambigüedad sexual asociados al engaño²¹, en la cultura material que transpira la pieza o en la recuperación del paisaje urbano a través de determinados pasajes²², buscando no tanto el dar con nuevas in-

¹⁷ Sobre la sátira de determinadas convenciones sociales, véase Halkoree, *op. cit.*, págs. 39-66.

¹⁸ Véase Helmut Hatfeld, «The Styletype of Tirso de Molina's *Don Gil de las calzas verdes*: The Problem of the Moderate Baroque», *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, 7.1 (1979), 29-41, en donde identificó patrones estilísticos como «stucco and color», «involved thickenings», y «contraposti» en diferentes pasajes de la pieza.

¹⁹ Véase, por dar tan sólo un caso, Erwin Haverbeck, «Aproximación semiótica a *Don Gil de las calzas verdes*», *Estudios Filológicos*, 19 (1984), 45-67.

²⁰ Remito, por ejemplo, a Raúl Galoppe, *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Editorial Pliegos, 2001, págs. 143-170; igualmente influida por el psicoanálisis es la perspicaz y sugerente lectura de la pieza que lleva a cabo Matthew Stroud en «¿Y Sois Hombre o Sois Mujer?»: Sex and Gender in Tirso's *Don Gil de las calzas verdes*, *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.), Lewisburg, PA, Londres, Bucknell University Press, 1991, págs. 67-82.

²¹ El complicado asunto de la sexualidad recibe atención crítica en Halkoree, *op. cit.*, págs. 39-66; Mariano Palleres Navarro, «Algunos aspectos sexuales en tres obras de Tirso de Molina», *Kentucky Romance Quarterly*, 19 (1972), 3-15; Julie Gagnon, «El hábito hace al monje? En torno a la masculinidad en *Don Gil de las calzas verdes*», *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez Magallón (eds.), Valladolid, Universitas Castellae, 2003, págs. 115-127; Darcy Donahue, «The Androgynous Double and its Parodic Function in *Don Gil de las calzas verdes*», *Estudios*, 43 (1987), 137-143; Lucette-Elyane Roux, «Le *Don Gil* de Tirso de Molina ou le daimon des amours dionysiaques: une résurgence de la bacchanale dans le théâtre du Siècle d'Or», *Cahiers d'Etudes Romanes*, 17 (1993), 139-177.

²² En cuanto al fenómeno de Madrid como telón de fondo, véase Juan Antonio Tamayo, «Madrid en el teatro de Tirso de Molina», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 19 (1950), 291-363; Serge Maurel, «Madrid à travers quelques "comedias" du Siècle d'Or. Contribution à une approche sociologique de la "Comedia Nueva"», en *Hommage à Noël Salomon des hispanistes français*, Barcelona, Laia, 1979; Luis Vázquez, «Tirso de Molina, madrileño, testimonio fiel del Madrid de los Austrias», *Villa de Madrid*, 71 (1981), 41-50, 73-80; y Enrique García Santo-Tomás, «Early Modern Geographies: Teaching Space in Tirso de Molina's Urban Plays», *Approaches to Teaching Early Modern Spanish*

tuiciones sobre la obra en sí, sino más bien indagando en los contextos socioculturales que la vieron nacer. Son numerosos, de hecho, los testimonios tanto literarios como visuales de lo que fue el Madrid de estas décadas tan cruciales en las que vivió Tirso. Nada mejor, por ejemplo, que acercarse a estampas como las ofrecidas en *El Alcázar*, de Juan Gómez de Mora (Madrid, Museo Municipal), *Puerta del Sol*, de Louis Meunier (Madrid, Museo Municipal), *Un estanque del Buen Retiro*, de Juan Bautista Martínez del Mazo (Madrid, Museo del Prado), *Vista del Alcázar*, de Félix Castelló (Madrid, Museo Municipal), o *Fiesta en la Plaza Mayor*, de Juan de la Corte (Madrid, Museo Municipal), para apreciar con detenimiento la urbe que heredó y vivió el fraile mercedario; y nada mejor que dejarse hipnotizar por los mapas de Pedro Texeira (Madrid, Archivo de la Villa), Julius Milheuser (Madrid, Museo Municipal), Frederick de Wit (Madrid, Museo Municipal) o Antonio Marcelli (Madrid, Museo Municipal), para apreciar así, cambio a cambio, las resonancias laberínticas en esta fusión entre el espacio físico y el teatral que define a *Don Gil de las calzas verdes* y a muchas otras comedias de ambientación urbana.

Tirso ofrece, de hecho, una visión de la Villa que revela una sorprendente familiaridad con el tejido urbano para un hombre de Iglesia que vivió, además, muchos años alejado de la capital. En Madrid reside, desde 1621, en el monasterio mercedario cerca de El Rastro y del palacio del Duque Alba con vecinos de ilustre pluma²³: junto a oriundos como Lope de

Drama, Laura R. Bass y Margaret R. Greer (eds.), Nueva York, Modern Language Association of America, 2006, págs. 53-60, en donde se ofrecen diversos modelos pedagógicos para la presentación en las aulas universitarias de *Don Gil de las calzas verdes*.

²³ La información proviene de diferentes fuentes, como, por ejemplo, Ángel Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid* (1876), Madrid, Ábaco Ediciones, 1976, en el que dedica el capítulo III de la primera parte al origen onomástico de las calles madrileñas; Antonio Capmani y Montpalau, *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid* (1863), Madrid, Ediciones Guillermo Blázquez, 1986; Hilario Peñasco y Carlos Cambronero, *Las calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades* (1889), Madrid, Ediciones Guillermo Blázquez, 1984; Luis Martínez Kleiser, *Los nombres de las antiguas calles de Madrid* (Conferencia leída por el autor el 4 de marzo de 1927 en la Exposición del Antiguo Madrid), Ma-

Vega²⁴ o Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, figuras como Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón o Cristóbal Suárez de Figueroa son algunas de las primeras en establecerse, seguidas de Antonio Mira de Amescua (1616), Luis de Góngora, el Duque de Villamediana (1617), Francisco de Quevedo (1618), Guillén de Castro (hacia 1619) y Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (1621). Tirso será vecino de un Lope que immortaliza el huerto de su casa en la calle Francos (hoy Cervantes), respirará la memoria de un Cervantes anciano que había vivido en la de Cantarranas (hoy Lope de Vega), de un Ruiz de Alarcón en la calle de las Urosas (hoy Vélez de Guevara), de un Calderón en la calle de las Fuentes, próxima a la plaza de Guadalajara (mudándose luego a la calle de Platerías), de un Lasso de la Vega en la calle del Pez, de un Góngora que había vivido desde 1619 en la calle traviesa del Niño antes de que llegara con sus «pastillas Garcilaso» Quevedo (calle que hoy conserva su nombre), o de un Paravicino cómodamente instalado en el Monasterio de Trinitarios; y de 1645, por ejemplo, son las noticias que nos sitúan a Francisco Santos viviendo en la cercana calle del Olivar²⁵. En

drid, Alberto Fontana, 1927; José Simón Díaz, «El Barrio de las Musas», *Villa de Madrid*, VI.25 (1968), 86-93; José del Corral, «Las calles de Madrid en 1624», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 9 (1973), 643-687; Leonardo Romero Tobar, «Madrid. Barrio de los literatos», fascículo coleccionable núm. 62, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; Manuel Montero Vallejo, *Origen de las calles de Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1988; Juan Antonio Cabezas, *Diccionario de Madrid. Sus calles, sus nombres, su historia, su ambiente*, Madrid, El Avapiés, 1989; y del artículo de periódico «El Madrid de Calderón», de José Fradejas Lebrero, aparecido en *Cuadernos del Sur. Suplemento Cultural del Diario de Córdoba*, año XIV, núm. 628, 30 de marzo de 2000, págs. 24-25.

²⁴ Para el paradigma lopesco, remito al interesante libro elaborado por la Real Academia Española, *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta de Silverio Aguirre Torre, 1962.

²⁵ Entre las monografías existentes sobre el Madrid de los autores canónicos, destacan los estudios de José del Campo, *Lope y Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1935; Joaquín de Entrambasaguas, *El Madrid de Lope de Vega*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952; y *Góngora en Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1961; Maximiliano Cabañas es autor de un pequeño estudio titulado *Lope de Vega y Madrid*, Madrid, Publicaciones del Servicio de Educación y Juventud, 1991; Miguel Herrero García, *El Madrid de Calderón. Textos y comentarios*, Madrid, 1926; Enrique Rull analiza

el círculo de amistades tirsianas figurarán nombres como los de Juan de Piña, Francisco López de Aguilar, el Juan Fernández de la famosa huerta homónima y Matías de los Reyes, quien le dedica su obra teatral *El agravio agradecido* (1626) con una carta-prólogo en la cual deja ver su amistad cultivada desde los tiempos de la escuela primaria. La ciudad se convierte así en un gran centro cultural en el que también dejan su impronta, durante las siguientes décadas, artistas como Pedro Pablo Rubens y Diego Velázquez, escenógrafos como Cosme Lotti, y una larga nómina de diplomáticos, actores, músicos, científicos, arquitectos y creadores de todos los rincones de Europa. No resulta sorprendente que, en una melancólica mirada retrospectiva, Francisco Santos escriba en *El sastre del Campillo* (1685) que en la parroquia de San Sebastián se había acumulado durante estos años un capital cultural sin precedentes: «en cuanto a la poesía y otros grandes escritores, hable el Fénix de los Ingenios Fray Lope Félix de Vega Carpio, Montalbán, Villaizán, Quevedo el Grande, Villaviciosa, Cáncer, Moreto, Matos, Luis Vélez de Guevara, Zabaleta y otros infinitos y a contarlos todos la mitad de los vecinos»²⁶.

A este egregio parnaso lo ennoblece un paisaje arquitectónico que se deja ver con frecuencia en las comedias del período. Bajo la batuta del arquitecto Juan Gómez de Mora, sobrino del también arquitecto real Francisco de Mora, discípulo de Herrera y autor del conjunto de la villa de Lerma para el valido de Felipe III, se va imponiendo un diseño sobrio, elegante y geométrico. Punto neurálgico de la Villa es la calle de Alcalá, lugar de parada para vehículos y carrozas que comunicaban la Corte con los pueblos vecinos, y que se convertirá en uno de los más notables escenarios de encuentros amorosos. Muy cerca de allí vivirá don Antonio de la Cerda, Duque

ciertas loas y autos sacramentales en «El Madrid calderoniano: Una interpretación simbólica», en Manuel Criado de Val (ed. e introd.), *Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, AACHE/Patronato Arcipreste de Hita/Asociación Técnica de Carreteras, 1996, págs. 275-299; Antonio Carreira, «Góngora y Madrid», y Pablo Jauralde Pou, «El Madrid de Quevedo», ambos publicados en *Edad de Oro*, 17 (1998), 19-30 y 59-95, respectivamente.

²⁶ Véase *El sastre del Campillo*, *Obras completas*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, tomo II, pág. 1.

de Medinaceli, con su gran palacio en donde brindaba fabulosas fiestas para lo más lucido de la Villa. Se creará así una cartografía entre banal y mítica a base de anécdotas y chascarillos, como el que da cuenta del arresto de Quevedo el 7 de diciembre de 1639 al atribuírsele una sátira contra el Conde-Duque. Y no será éste, sin embargo, el único lugar de esparcimiento: el Prado de San Jerónimo, adornado con puentes, fuentes y con pilones y abrevaderos para los caballos, se convertirá en punto de encuentro desde principios del XVII; la fuente de piedra de la Plaza de la Cebada servirá para las fiestas de canonización de San Isidro en 1622 —en las que, como hemos visto, participa Tirso—, para artificios de jardinería y juegos de agua que rivalizan con la de Santo Domingo, siendo admirada por su belleza y acabado en textos como los de Pedro de Medina, *Grandezas y cosas memorables de España* (compuesto a mediados de siglo), y de Jerónimo de Quintana, *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la Villa de Madrid* (1629). Durante estas décadas se llevarán a cabo también la reforma del Alcázar Viejo, el trazado de la Plaza Mayor (inspirado en la de Valladolid y alterado por los sucesivos incendios, especialmente el de 1672) y la erección de dos importantes edificios civiles: el Ayuntamiento y la Cárcel de Corte, que convivirán con otros lugares emblemáticos construidos también en estas décadas de frenética expansión: la iglesia de las benedictinas de San Plácido (1641-1661), la iglesia de las Comendadoras de Santiago (1667) o el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, cuya iglesia ha sido catedral de San Isidro (1622-1651). No obstante, el mayor proyecto del siglo, paradigma de esta fusión entre espacios físico y simbólico, será el Palacio del Buen Retiro, concebido por el arquitecto Alonso Carbonell (1632-1633) como centro de un extenso escenario de plazas, jardines, estanques, ermitas, teatro o coliseo y casón o salón de baile; su pieza principal, diseñada como un «salón de la virtud del príncipe» y llamada Salón de Reinos, será decorada por los artistas más prestigiosos del momento: Carducho, Maíno, Caxés, Pereda, Zurbarán y Velázquez (1634-1635).

Se puede afirmar, por consiguiente, que para 1640 la ciudad de Madrid ha adquirido ya una distribución espacial que conservará durante los siglos siguientes. Su magnífico trazado

de calles y plazoletas se convierte en un rentable recurso dramático cuando se identifica el espacio físico con el literario. El crecimiento demográfico que vive la ciudad (con una gran población flotante), la velocidad de los cambios y los continuos reajustes que provoca un fenómeno de semejante magnitud resultan también en una serie de conflictos cuyas manifestaciones más elementales guardan no pocas similitudes con muchos de los síntomas de nuestras ciudades modernas. A este momento de perpetua crisis, al que, no obstante, acompaña también una creciente fascinación local desde todos los ámbitos, se une el hecho de que la Corte funciona como un eje de fuerzas centrípetas en constante dinamismo, lo que provoca que en muchas ocasiones se generen tensiones entre lo político y lo cultural, entre lo personal y lo institucional, de cuya naturaleza nos han llegado testimonios literarios de toda índole en las comedias tirsianas²⁷. Sabemos, por ejemplo, que Lope mantenía una amarga competencia con Guillén de Castro y Mira de Amescua, quien había sido elegido por los Padres de la Ciudad para dirigir las celebraciones callejeras en honor de la beatificación de San Isidro en 1620. La formación del Madrid festivo, la celebración de sus patrones y sus emblemas se definen a veces por las tensiones literarias: así ocurre, por dar tan sólo un caso, en el verano de 1622 con los nuevos festejos por la canonización del santo, en donde Lope de Vega fue presidente del certamen y narró lo ocurrido en su *Relación de las fiestas*, testimonio que no sólo aporta preciosos datos sobre el Madrid letrado del momento, sino

²⁷ Véase «Tirso and the Court Circle», *Homage to John McMurry Hill*, Walter Poesse (ed.), Bloomington, Indiana University, 1968, págs. 243-257; y, del mismo autor, «Tirso's Friends», *Bulletin of the Comediantes*, 19 (1967), 1-6. Todo el asunto concerniente a la posición de Tirso en el campo teatral del momento tiene amplio desarrollo en mi artículo «El espacio simbólico de la pugna literaria», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002, págs. 31-58. Las relaciones entre el teatro y algunos eventos de esta década son analizadas en los excelentes estudios de Elizabeth R. Wright, *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III (1598-1621)*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2001, y William R. Blue, *Spanish Comedy and Historical Contexts in the 1620s*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996.

que asimismo construye un modelo literario de lo urbano en donde se borran las fronteras entre el terreno físico y el artístico. Resulta significativo, por ejemplo, que en este espacio *en progreso* la imagen de «las mantillas» se utiliza constantemente para hablar de algo prematuro que va evolucionando lentamente, tal y como atestiguan las palabras de Tirso al hablar del largo proceso de impresión de sus *Cigarrales* —habían estado «ocho meses en las mantillas de una imprenta»— o las continuas alusiones del teatro prelopesco, que había permanecido «en estado de mantillas» hasta producirse las innovaciones formales llevadas a cabo por el *Fénix*.

El teatro de Tirso es fiel testimonio de una compleja relación con la Corte y de la fragilidad de nociones geopolíticas como *centro* y *periferia*, lo que podría denominarse el *privilegio de la pertenencia* y la *pertenencia de los privilegios*; es decir, su estancia madrileña está ligada a un capital social que deriva en un capital simbólico que debe ser adquirido, mantenido y reproducido (como ha dejado constancia, quizá como ninguna otra, la pluma de Quevedo) desde un esfuerzo en varios frentes. La creación artística, las estrategias sociales, los privilegios de nacimiento, los cambios de fortuna, los favoritismos y la corrupción, han generado ya durante el reinado del tercer Felipe un encendido debate en torno a la idea de quién merece una posición central, qué significa ser periférico en cuanto a un centro, o qué actividades son sancionadas y cuáles se prestigian como garantes de un cierto valor o cotización²⁸. Son especialmente importantes en el mercedario los avatares ligados a las disposiciones ya citadas de 1625, no sólo como testimonio de la frecuencia con la que se condenan personajes ilustres o se crean influencias y se afianzan economías, sino también por la sensación de vigilancia y respeto que estas mismas fluctuaciones producen en la memoria colectiva y el sub-

²⁸ Ya han sido estudiados al detalle los paralelismos, influencias, relaciones personales y canonizaciones literarias del *Fénix* y del mercedario, como indico en nota 5; en cuanto a la recepción de la obra teatral de Lope, remito a mi estudio *La creación del «Fénix»: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.

consciente urbano: recuérdese, por ejemplo, el gran impacto que causa la ejecución del antaño poderosísimo Rodrigo Calderón, quien se había elevado a lo más alto del poder desde una posición inicial de paje en la casa de Lerma, y que languidecía en la cárcel cuando subió al trono el cuarto Felipe. Por esto, a partir de estas nuevas coyunturas, la ciudad de Madrid ofrece una cartografía real y metafórica que da pie a una reflexión sobre todos estos fenómenos ligados a la formación de lo que podría denominarse un «canon vivo». Piénsese, por ejemplo, en la enorme cantidad de poetas cortesanos que circulan por Madrid durante la década de los veinte: el mecenazgo real sobre artistas y hombres de letras en estos años se ha estimado en 223 escritores, frente a los 76 de Felipe III y los 66 del segundo Felipe²⁹.

El Madrid del joven Felipe IV, coronado rey con apenas dieciséis años, se convierte en un espacio de crisis motivado por múltiples circunstancias que coinciden con el nuevo reinado: la falta de lluvia del bienio 1621-1623, la pobreza generalizada debido en parte al absentismo de los terratenientes y a las exacciones de los recaudadores de impuestos, a las malas cosechas y a plagas de langosta africana; en la ciudad, la ruptura de la tregua con Holanda por parte de Olivares, que hace aumentar los gastos de la Corona tremendamente, la propia mano dura del valido, etc. La nueva realidad genera también una cierta preocupación por un gobierno justo: la filosofía política (por influencia de Justo Lipsio) recupera la corriente anti-maquiavélica del siglo anterior, al tiempo que se aprecia un contenido neoestoico en piezas como *Política de Dios y Gobierno de Cristo*, de Quevedo (1626), o el *Norte de Príncipes*, de Martín Rizo (1626), vinculadas a una corriente imperante de tacitismo político que trata de conciliar la tradición cristiana con la finalidad pragmática, tal y como hará también *El arte real para el buen gobierno*, de Jerónimo de Cevallos (1623). Los arbitrios se multiplican y el nuevo gobierno impone una

²⁹ La información se recoge en José Simón Díaz, «Los escritores-criados en la época de los Austrias», *Revista de la Universidad Complutense* (1981), 169-178; para un cotejo más amplio, véase, del mismo autor, *Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro*, Madrid, Raycar, 1976, 2 vols.

serie de cambios que afectan a todos los aspectos de la sociedad, como lo prueba, por ejemplo, el memorial que a principio de reinado escribe, a modo de *estado de la cuestión*, Mateo de Lisón y Biedma³⁰. Valiéndose de motivos arquitectónicos para hablar del nuevo «edificio» de España, Tirso hará públicas sus preocupaciones ante la nueva coyuntura en textos como el ya citado *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*:

Deseado han muchos averiguar cuál sea la causa de que, como si fuera efecto necesario de la naturaleza, los príncipes y gobernadores que entran nuevamente en la administración de los Estados, lo primero en que emplean su desvelo es en derribar todos aquellos a quien dio su antecesor la mano, porque si bien la inclinación de sublimar criaturas que solamente de su poder lo sean, parece que puede excusarles de algún modo, con todo eso ni todos los que heredan son tan inadvertidos que muchos no conozcan la importancia de conservar ministros que, diestros con la experiencia de las cosas, prosigan con sus aciertos y no los desbaraten los *ímpetus mandones de los modernos*³¹.

La subida al poder de Olivares es, en este sentido, sintomática de toda una revolución en lo que se refiere al campo literario, con todos esos *ímpetus mandones de los modernos*. El ministro (y Conde-Duque desde 1625) nombrará al poeta Fran-

³⁰ Todos los arbitristas aconsejan centrar los esfuerzos en lo peninsular antes de perder fuelle en diferentes frentes; se incide en abandonar la idea imperial en *Idea de un príncipe cristiano representada en cien empresas*, de Diego de Saavedra Fajardo (1640). Martín González de Cellorigo escribirá en *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la política de España y estados de ellas y desempeño universal de estos reinos* (1600) sobre las perjudiciales consecuencias de la acumulación monetaria; Sancho de Moncada defenderá un proteccionismo a ultranza en su conocido *Restauración política de España* en 1619. Pedro Fernández de Navarrete, autor de *Conservación de monarquías* (1626), propugna un aumento de la nupcialidad (la población crecía por migración, no por natalidad); preocupación semejante será la de Miguel Caxa de Leruela en su conocido *Restauración de la antigua abundancia de España* (1631). Hacia finales de reinado destaca Francisco Martínez de Mata en sus *Memoriales y Discursos* (1650-1660).

³¹ Cursivas mías. Recogido en Kennedy, *op. cit.*, págs. 46-47; el original es vol. II, pág. 475, líneas 7-21.

cisco de Rioja secretario suyo y hombre de confianza, que luego será alabado por Lope (al igual que también lo será el mismo Olivares, a quien el *Fénix* le dedicará su comedia *El premio de la hermosura* muy interesadamente). En breve tiempo Antonio Hurtado de Mendoza se ha convertido en uno de los agentes culturales dotados de mayor capital simbólico, a pesar de su poco talento literario: Góngora lo definirá como «poco adornado de estudios» y Salas Barbadillo como «alejado de las musas». Por ello, y junto a la citada imagen del edificio, la acuñación de «mar de Madrid», ya sea desde el tópico del *menosprecio de corte* o simplemente para apuntar hacia situaciones específicas, será utilizada con extraordinaria frecuencia debido a la complejidad de las nuevas alianzas y enemistades entre ciertos artistas del círculo cortesano; en su auto sacramental *No le arriendo la ganancia*, por dar tan sólo un caso, el propio Tirso se vale de esta imagen al asociarla a las alegorías de codicia y ambición³².

Ruth Lee Kennedy documentó en su clásico estudio sobre el mercedario algo que ya había iniciado Joaquín de Entrambasaguas con Lope de Vega y sus enemigos en estos años de transición, a saber, las continuas tácticas de los escritores por adaptarse a un nuevo sistema de estrategias de índole económica, geográfica y cultural. Se vive en estos años un momento particularmente hostil debido a la declaración de guerra contra los teatros en 1624-1625 por parte de algunos clérigos que, estando las Cortes aún en funcionamiento, proponen su cierre inmediato (piénsese, por ejemplo, en el anónimo *Diálogos de las comedias*). Si bien es a Lope a quien se ataca con más furia, será Tirso quien caiga en desgracia por haber protestado contra el nuevo Régimen, cuando algunos de sus contemporáneos, como es el caso del propio Lope, permanecen más bien callados. El campo literario se divide en facciones que se atacan en el terreno de la poesía tanto como en el del teatro: Lope se queja en *La pobreza estimada* de que Madrid anda dividido en bandos; Tirso, por su parte, escribe una se-

³² Véase, a este respecto, Kennedy, *op. cit.*, pág. 15; Wade, *op. cit.*, 1967 y 1968.

rie de comedias «políticas» como son *Privar contra su gusto*, *La prudencia en la mujer*, *La mujer que manda en casa*, *Tanto es lo demás como lo de menos* y, cuando sube Olivares al poder, reflexiona sobre la lealtad en *Cómo han de ser los amigos* (incluida en *Cigarrales*), *El amor y la amistad* y *El honroso atrevimiento*.

Las nuevas cartografías literarias se van configurando entonces a través de nuevas estrategias lingüísticas: Ruiz de Alarcón ataca con sus comedias moralistas (que tanto irritaron al *Fénix*), al tiempo que Vélez de Guevara impone nuevos gustos con su «comedia de tramoya», a las que luego censurará Tirso en *La fingida Arcadia* y Lope en el *Prólogo dialogístico* publicado en la *XVI Parte* de sus comedias en 1621. El llamado «grupo de los repentistas», entre los que se encontraba Antonio Hurtado de Mendoza, se da a conocer con epigramas, motes y vejámenes, que forman parte de la toma de posiciones de un sector literario «oficial» que es apoyado con éxito por los miembros de la Academia de Madrid (grupo que en 1625 se reunía en casa de don Francisco de Mendoza, secretario del Conde de Monterrey, cuñado de Olivares). Se cree que Tirso ataca a Mendoza en *La huerta de Juan Fernández* y que éste le responde en *Más merece quien más ama*, definida por Kennedy como «una especie de revista del mundo teatral de 1625». Por su parte, *La Circe*, de Lope, delata las buenas relaciones entre su autor y Mendoza, quien escribe la censura en 1623 (el propio Mendoza le conseguirá al *Fénix* una pensión de 250 ducados anuales por parte del Rey). Tirso, que había defendido el modelo lopesco en *El vergonzoso en palacio* y en *Tanto es lo demás como lo de menos*, escritas durante el reinado de Felipe III, quedará ahora en una posición un tanto vulnerable: las ya citadas medidas de la Junta de Reformación contra el teatro del mercedario serán orquestadas, se piensa, por el propio Antonio Hurtado de Mendoza. Incluso en autos sacramentales como *Los hermanos parecidos* caerá alguna que otra pulla, siempre de forma extraordinariamente sutil (así lo imponía el mismo género), contra el abuso de poder de algunos gobernantes, del cual —ya sabemos— Tirso fue testigo y también víctima. Con respecto a esta actitud crítica y desafiante ante los excesos de la Corte y su desconexión con las necesidades del madrileño de a pie, Henry Sullivan ha escrito:

[...] the Mercedarian's intense interest in power issues [...] led him to depict the fragility of political structures and to show how easily ethical voluntarism and the will to power threw social order and reason into topsy-turvydom: a world upside down. The same interest in political power issues goes a long way toward explaining Tirso's own contentious, even reckless, political engagement with official policies of the Spanish State³³.

En este sentido, las comedias políticas del fraile pueden considerarse como tan sólo un indicio del nuevo ambiente de vigilancia y presión³⁴, hasta el punto de que ciertas piezas deben leerse como un «estado de la cuestión» de estos primeros años de reinado: Alarcón encomia a Olivares en *El dueño de las estrellas*; obras como *La villana de Vallecas*, *Antona García*, *El melancólico*, *Tanto es lo demás como lo de menos*, *El mayor desengaño* y *La celosa de sí misma* (en donde se satiriza a Vélez y a Olivares), resultan imprescindibles para entender los círculos literarios y las envidias de Madrid en 1625 vistos desde la perspectiva tirsiana³⁵; Lope elogia al mercedario en la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*³⁶, pero omite el nombre de Tirso en su *Jardín*, publicado con *La Filomena* en 1621, mientras que tributa alabanzas a nada menos que 85 ingenios (algunos ya fallecidos) en un texto que resulta clave para comprender el prestigio del *Fénix* (también lo será, evidentemente, la *Fama póstuma*, de Montalbán); y, en 1629, el *Laurel de Apolo*, de Lope, rinde homenaje, en la «séptima silva en tributo a los hijos del

³³ Véase «Editor's Introduction», en Henry Sullivan y Raúl Galoppe (eds.), *Tirso de Molina: His Originality Then and Now*, Ottawa, Dovehouse, 1996, págs. 9-13 [pág. 11].

³⁴ Véase Christoph Strosetzki, «La sátira de la vida cortesana en Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Ignacio Arellano et al. (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, págs. 303-324.

³⁵ Véase Kennedy, *op. cit.*, capítulo VIII, págs. 227-249.

³⁶ Una evaluación muy precisa del asunto ha sido ofrecida no hace tanto por Francisco Florit Durán en «Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, Maria Grazia Profeti (ed.), Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. III, págs. 85-96; en cuanto a los famosos decretos, véase Ruth Lee Kennedy, «The Madrid of 1617-1625. Certain Aspects of Social, Moral, and Educational Reform», *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, MA, 1952, págs. 275-309.

Manzanares», a los grandes poetas madrileños, entre ellos a un «Tirso oculto» al que dedica seis enigmáticos versos.

Si cuando a fray Gabriel Téllez mereces,
estás, ¡oh, Manzanares!, temeroso,
ingrato me pareces
al cielo de tu fama cuidadoso,
pues te ha dado, tan docto como culto
un Terencio español, un Tirso oculto³⁷.

Y, cuando al final de la década se hagan evidentes las limitaciones y debilidades de Olivares con respecto a su labor gubernamental, serán otras voces como las de Calderón (bastante crítico en su pieza *Saber del Mal y del Bien*, de 1628) o Quevedo (más complaciente en su *Cómo ha de ser el Privado*, de 1629) las que reflejen el campo sociocultural del Madrid presente. Si a las rivalidades literarias se añaden las cortapisas en el terreno de la moral, el campo cultural del momento resulta ser un verdadero campo minado. Recuérdense, por ejemplo, los famosos Capítulos de reformation proclamados a principios de 1623, que tocaron asuntos urgentes como la restricción en los lujos de vestir (en nada menos que 8 provisiones), la importación de productos manufacturados, la clausura de burdeles, radicales medidas contra la sobrepoblación urbana o el vacío progresivo de las provincias³⁸. Todas estas regulaciones, huelga decirlo, restringieron las libertades desde las que un poeta encaraba la página en blanco, y más si se trataba de un fraile escribiendo para los corrales.

3. LA COMEDIA URBANA DE TIRSO DE MOLINA

Tirso de Molina es *este* fraile, un creador excepcionalmente dotado para la construcción de atmósferas y paisajes, no sólo

³⁷ En *Laurel de Apolo*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 2007, págs. 369-370.

³⁸ Véase González Palencia, *op. cit.*, págs. 77-78, 83-84.

en su teatro, sino también en su narrativa³⁹. Su presencia en este Madrid de la tercera década de siglo es, como se ha ido indicando ya, particularmente activa, dado que la Corte actúa como un gran aliciente estético y vital. Algunas de sus piezas más conocidas tienen como escenario urbano las idas y venidas de galanes y cortesanas, las noticias del día y las propias impresiones del mercedario sobre la grandeza, pero también sobre la vanidad y mediocridad de una ciudad de miserias y desencantos. A través de la pluma de Lope y sus coetáneos, ya desde el reinado del tercer Felipe se documenta el apogeo de un centro neurálgico que se reinventa de un día a otro. Este optimismo con respecto a todo lo nuevo se deja ver, cómo no, en las comedias tirsianas de temática madrileña. Veremos cómo en *Don Gil de las calzas verdes*, por ejemplo, el mercedario sitúa varias escenas en la famosa Huerta del Duque, fundada por don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla y Duque de Medina de Rioseco, y situada en el Prado Nuevo entre lo que hoy serían las calles de Barquillo y Recoletos. Lo grandioso de la urbe opera entonces como motivo de atracción y rechazo simultáneos, según demuestra el episodio del famosísimo y desmesurado palacio del Duque (construido entre 1603 y 1616), y que dará pie a una crítica más o menos velada en piezas tirsianas como *El vergonzoso en Palacio*, *Avergüelo Vargas* y *Ventura te dé Dios*.

Como resultado, en su plasmación de la vida cortesana, *Don Gil de las calzas verdes* hermana dos aspectos íntimamente relacionados: la puesta en escena de ingredientes exclusivos de la nueva cultura urbana, y la consecuente presentación de intrigas amorosas en las que la «economía visual» del cuerpo desempeña un papel fundamental. Se trata de una pieza que puede leerse, de hecho, como un catálogo-homenaje a la cultura material de objetos e intercambios físicos y simbólicos de su época, como un maravillarse ante los aspectos más elementales de la vivencia citadina, siempre modelados bajo una didáctica cautela que advierte también sobre los peligros del

³⁹ Para un análisis más detallado de las piezas que cito a continuación, véase mi *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, págs. 150-167.

dinero, de la ambición desmedida y de la hipocresía. Este tono crítico dota al Madrid tirsiano de un cariz ambiguo, pues no se construye nunca una alabanza unívoca del entorno urbano, sino que, al igual que con sus coetáneos, se suele mostrar también su cara más oscura⁴⁰.

Parte de esta «poética madrileña», como veremos a continuación con *Don Gil de las calzas verdes*, se establece a través de contrastes con el extrarradio y en particular con ciudades de menos importancia en este siglo XVII. Son numerosas las piezas tirsianas pertenecientes al reinado de Felipe III que arrancan, como pasará en Calderón y otros contemporáneos, con crímenes o desmanes cometidos en la periferia, ya sea en ciudades grandes como en pueblos pequeños, antes de pasar a un meollo que se desarrolla en el centro del Imperio. Vistas dentro del conjunto de su obra, suponen un adecuado contrapunto castizo a las más universales escenas de un burlador de Sevilla que multiplica sus encantos para engañar a las damas o a las bucólicas escenas de enamoramientos sublimes en piezas como *Amar por arte mayor*. Los asesinatos cometidos por pérdidas o desavenencias en el juego sirven de inicio a comedias como *La villana de la Sagra* (1612) o *La villana de Vallecas* (1620), en donde se nos presentan galanes sin escrúpulos e impetuosa conducta, pero cuyo atractivo o posición social generan un magnetismo en las damas que suele acabar —para sorpresa e indignación de mucha de la crítica moderna que no entiende las convenciones del género— en inverosímiles matrimonios. Tal es el caso, por dar unos pocos ejemplos, de don Gaspar en *El amor médico* (1621), de don Luis —quien ha perdido todo en el juego e incluso gastado la dote de su hermana— en *La villana de la Sagra* o de don Felipe en *Marta la piadosa* (1614). En otras ocasiones, son damas disfrazadas de hombre las que marchan a Madrid para enmendar sus destinos; así ocurrirá, como veremos muy pronto, con doña Juana

⁴⁰ Piénsese, por ejemplo, en el tema de la melancolía, no necesariamente ligada al entorno urbano, que fue estudiado por Fritz Schalk en «Melancholie im Theater von Tirso de Molina», *Ideen und Formen, Festschrift für Hugo Friedrich*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1965, págs. 215-238, centrandose en las piezas *El melancólico*, *Quien habló, pagó* y *La venganza de Tamar*.

en *Don Gil de las calzas verdes*, fielmente decidida a recuperar a un tal Martín de Guzmán que busca matrimonio con doña Inés, rica dama madrileña que «con setenta mil ducados / se hace adorar y aplaudir» (vv. 159-160); bajo la seductora personalidad de un don Gil duplicado, doña Juana hablará entonces con amargura de la capacidad espectacular de la Corte, poetizada como matriarca de toda suerte de vecinos mediante imágenes que aluden al ancho mar, y como amparadora de un mísero río en el que verter las lágrimas del desamor: así hará el criado Quintana, quien se mofa de la «humilde corriente / del enano Manzanares». Es por esto por lo que durante estos años Tirso cultiva asiduamente esta imagen de la ciudad-madre en piezas coetáneas como la ya citada *La villana de la Sagra*, *El castigo del penseque* (1614) o *La fingida Arcadia* (1621), de la que hace una de sus herramientas favoritas para capturar un universo urbano donde todo el mundo tiene cabida. Mar y madre, grandiosidad y peligro, desembocan también en la sensación de anonimato que proyecta tanta abundancia, según se indica en *La villana de Vallecas* cuando Aguado advierte al lector de que «el que es cuidadoso / se sabe en Madrid guardar»: este Madrid lleno de peligros, que será «toda tretas» en *Marta la piadosa*.

Por ello, si el teatro de Lope documentaba el asentamiento de la corte de Felipe III en Madrid y el rápido proceso de urbanización que culminaba en las nuevas realidades de *Las bizarrías de Belisa* (1635) bajo Felipe IV, las comedias urbanas de Tirso entran ya en un universo todavía más sofisticado⁴¹. Siguiendo la estela de Henry Sullivan y otros críticos, se ha hablado de un «teatro de oposición» al gobierno de Olivares, y es cierto que tras muchas de estas intrigas urbanas se esconden incisivos comentarios a una realidad cortesana poco amable con el mercedario (en *La celosa de sí misma*, por ejemplo, se darán leves punzadas a los Guzmanes por parte del criado

⁴¹ Véase, fundamentalmente, Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers Université, 1971, págs. 224-227, 238-239, 410-415; con respecto a la famosa comedia lopesca, remito a la «Introducción» de mi edición en Cátedra, 2004, págs. 11-60.

Ventura)⁴². Sabemos que en su vida conviven en permanente conflicto un Tirso por vocación y un Téllez por profesión, que su breve estancia en Madrid es fundamental en sus amistades y en su obra, y que su teatro urbano resulta suficientemente genuino como para hacerle portador de ciertos rasgos de absoluta originalidad. De su producción se han estudiado ya la profundidad de caracteres, la defensa de la libertad femenina, una gran capacidad para lo cómico y un especial talento para dejar en evidencia las debilidades humanas⁴³. Todos esos rasgos cobran vida en sus comedias de temática madrileña, especialmente en piezas como *La celosa de sí misma* (1621-1622), *Por el sótano y el torno* (1624), *La huerta de Juan Fernández* (1626), *Los balcones de Madrid* (1632-1634) y *En Madrid y en una casa* (1637-1641), títulos que, además, sorprenden al lector por su riguroso conocimiento de la realidad madrileña desde la lente incisiva de un fraile mercedario. En ellas, al igual que en *Don Gil de las calzas verdes*, Tirso invita a explorar el paisaje circundante a través de diversos interiores físicos y simbólicos que articulan, desde las ventajas y limitaciones de la escritura dramática, una creación muy personal de luces y sombras, de ruidos y silencios urbanos. Las referencias a lugares emblemáticos de la ciudad son numerosas, gracias a metonimias que actúan como formas de descripción: las puertas de entrada y salida de la ciudad, el río Manzanares, el Puente de Segovia, las iglesias del Carmen Calzado y de la Victoria, la Puerta de Guadalajara... que compiten, según veremos pronto, con lugares de la periferia —entonces mucho más perifé-

⁴² Véase Wade, *op. cit.*, 1968, págs. 243-257; Jaime Asensio, «Tirso y un epigrama contra el conde de Olivares», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 341 (1978), 413-418; Ignacio Arellano, «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina», *Crítica Hispánica*, 16.1 (1994), 59-84; Raúl Galoppe, «El juego de los significantes: Tirso de Molina y la crítica al gobierno de los privados en *La prudencia en la mujer* y *Privar contra su gusto*», *RLA: Romance Languages Annual*, 10.2 (1998), 586-594.

⁴³ Remito, fundamentalmente, a David Darst, *The Comic Art of Tirso de Molina*, Estudios de Hispanófila, 28, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974; Henry Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1976; P. R. K. Halkoree, *op. cit.*, 1989; Jane Albrecht, *Irony and Theatricality in Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse, 1994.

ricos aún— como Vallecas, centro proveedor de pan y de materiales de construcción, o Alcorcón, con sus famosas producciones de cerámica.

El recurso de situar la acción en interiores, por otra parte, permite a Tirso pasar de la referencia al hecho con menos aparato y un movimiento más reducido de elementos escénicos ya que, en cierta manera, la búsqueda de soluciones para lograr un cuadro de exteriores requiere mayor esfuerzo y una cierta complicidad con la audiencia en cuanto a lo que se alude pero no se representa; en cambio, una escena doméstica, a las que será muy aficionado el mercedario, necesita en estas piezas una economía de medios más reducida, permitiendo así el avance de otros elementos dramáticos sin dejar de informar por ello de la realidad expuesta. El mercedario gusta de conectar dos espacios diferentes (salones, sótanos o balcones) para jugar con el motivo del doble, que tanto rendimiento cómico y tanta tensión dramática produce en la audiencia, gracias a un personaje que consigue estar en dos sitios al mismo tiempo generando confusión y malentendidos, a veces disfrazado o tapado⁴⁴. La preferencia por espacios cerrados permite también al lector conocer más en detalle la realidad doméstica del setecientos gracias a la utilización de objetos de uso diario (en su mayoría femeninos) que se recrean simbólicamente para hacer avanzar la trama. Los bufetes, almohadillas, espejos, tapices y enseres de tocador tendrán en estas comedias una rentabilidad añadida y, gracias a un uso no necesariamente «ortodoxo» y común de prendas de vestir o de instrumentos médicos, Tirso creará situaciones poco vistas en los teatros. Si en Lope y Calderón son frecuentes las cortesanas que pasean y coquetean en lugares emblemáticos del Madrid de los Austrias, en el mercedario veremos también a estas mismas damas sacando el máximo provecho de lo furtivo, de las tinieblas y de la capacidad disuasoria de alcobas y balcones. La ropa será algo fundamental en una Corte en la cual los «placeres visuales» también asumen otras muchas

⁴⁴ Para el tema de las tramoyas en Tirso, véase Dawn Smith, «A Study of Staging and Scenic Effects in Two comedias de tramoyas by Tirso de Molina», *Bulletin of the Comediantes*, 41.1 (1989), 89-105.

connotaciones, y en donde la moda evoluciona a ritmo de temporada y logra dejar su huella en la articulación de meollos dramáticos. Por consiguiente, hablar de interiores es hablar de los secretos y encantos de la fisonomía femenina, del cuerpo «en entregas» que esconde el manto o el guardainfante. La damisela de estas comedias se va destapando en fragmentos, dando a cada miembro corporal una saturación de valores y un capital simbólico con el que deben negociar los galanes y, más allá de la mera fábula, el receptor del texto e incluso el mismo autor. En piezas como *Don Gil de las calzas verdes*, doña Juana se convierte para don Martín en una suerte de «dama duende» que le persigue después de muerta, dando lugar a complejos juegos de apariciones y desapariciones. Más allá de su rentabilidad teatral basada fundamentalmente en el equívoco, la exploración tirsiana de los valores socioculturales del ojo y la mirada viene a confirmar que su elección no es gratuita, y que el público del momento era copartícipe de los códigos serios y humorísticos que plasman estas piezas⁴⁵. Y desde los *interiores* (corpóreos) de los *interiores* (arquitectónicos) arrancan las cualidades visuales y auditivas de estas comedias de miradas escoradas y deseos lenta y furtivamente saciados: escritura como ocultación y destape, tinieblas que iluminan. Con ello, en última instancia, estas piezas vienen a demostrar el carácter ambiguo y ficticio del espacio desde el choque siempre frontal de realidad y apariencias que no resulta exclusivo del teatro y que, a fin de cuentas, refleja una urdimbre social en el que nada es lo que parece.

Son estas comedias, por consiguiente, verdaderos homenajes al *aquí* y al *ahora* más que testimonios de experiencias pasadas o lugares lejanos. La existencia de tramoyas y la versatilidad del escenario permiten a Tirso construir complejas tramas de deseos furtivos y pasiones satisfechas. Desde un plano ideológico, denuncian lo que ya parece ser una evidente dis-

⁴⁵ La explotación cultural del «cuerpo por partes» es un terreno poco estudiado en las letras áureas, pero que ha tenido sus cultivadores en otras literaturas coetáneas; especialmente atractivo es el conjunto de ensayos publicados por David Hillman y Carla Mazzio, *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997.

tancia generacional entre padres e hijos que se han formado y «pervertido» en una ciudad que ya no es igual de hospitalaria para todo el mundo. En muchas de estas piezas la noción tradicional del hogar deriva hacia un concepto de lo doméstico como un ente híbrido y no sujeto a reglas masculinas, refugio de un patriarcado inoperante y en donde se diluyen las diferencias entre lo privado y lo público. A pesar de las constantes alusiones a la «solidez» que trae la renovación de fachadas y pórticos, Tirso muestra en estos enredos de túneles y portillos que lo que yace detrás es arquitectónicamente hueco y simbólicamente inestable. Logra también, en última instancia, avanzar con respecto a modelos anteriores en la ambigüedad otorgada a espacios exclusivamente masculinos o femeninos, y adelanta materiales e ideas para lo que será la comedia de enredo calderoniana que unirá, en fantásticos diseños, el homenaje a los exteriores madrileños de Lope y la explotación de los interiores de Tirso (caso, por ejemplo, de *La dama duende*). Y, en el horizonte de los tres creadores, la visión de lo nuevo desde un prisma de liberalidad y optimismo que no cae en alabanzas gratuitas y que comunica al público lo efímero de este nuevo mercado. Las damas barrocas, más que nunca en estos años, operan así al servicio de una ciudad que las educa en infinitas tácticas, en innumerables soluciones de placer y satisfacción personal, al tiempo que las modela de acuerdo a sus propias características. Lo intermitente, como afirmara Roland Barthes en su *Fragmentos de un discurso amoroso*, es lo que produce el deseo: el ojo, la mano o el pie adquieren nuevas y sorprendentes valoraciones dentro de un imaginario que advierte de los placeres ocultos y seductoramente letales del cuerpo humano como si de un canto de sirenas se tratara; el mar de los peligros cobra así sentido en un paisaje urbano de tráfico continuo y densas retículas externas e internas. Quizá será el Ortiz de *En Madrid y en una casa* quien mejor resuma el gusto tirsiano por los interiores al afirmar que

donde hay sótanos amantes,
galán fantasma, amor duende,
tornos, casas con dos puertas,

tabiques disimulados,
hurtarán de los tablados
tramoyas que saquen ciertas
esperanzas ya perdidas

abriendo así nuevas posibilidades en unas comedias urbanas cada vez más complejas y cada vez más atractivas para un público hambriento de nuevas posibilidades. El escapismo que ofrece la imaginación tirsiana —lo posible de la coincidencia, del azar, de la suerte— forma parte esencial del engranaje dramático que, como veremos a continuación, hace avanzar la acción en *Don Gil de las calzas verdes*.

4. ARGUMENTO DE LA COMEDIA

Acto primero

La pieza arranca con un recuento de eventos que también plantea lo que ocurrirá a continuación. El criado Quintana pregunta a doña Juana de Solís sobre su disfraz varonil y las razones que la llevan a viajar desde Valladolid a Madrid. Ésta le confiesa que va tras don Martín, quien, tras gozarla bajo promesa de matrimonio un par de meses atrás, ha huido a la capital con el nombre de don Gil de Albornoza para casarse con una tal doña Inés. Doña Juana quiere evitar la boda como sea y recuperar a su galán, de quien está enamorada. Para ello decide hacerse pasar también por don Gil, enviando a Vallecas al criado Quintana con la promesa de tenerle informado mediante cartas. Comienza entonces a tejerse el enredo, «la monumental tela de araña donde todos, excepto el espectador, están apresados» como bien indicara en su momento Zamora Vicente⁴⁶.

⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 38. Con respecto a esta complicidad entre autor y público, Arellano ha escrito que «en ese vertiginoso mundo, el público se halla ligado al autor por la complicidad de un secreto compartido. El contrato que resulta es muy diferente de la verosimilitud. Es el contrato de la diversión, del puro ámbito teatral donde la función lúdica predomina», en «Tirso de Molina y el Instituto de Estudios Tirsianos», *Anthropos*, núm. extra 5 (1999), 12-14 [pág. 13].

La atención se traslada ahora a las puertas de un bodegón cercano a la Puerta Segoviana. Poseedor de un gran ingenio y también de una noble fidelidad, el lacayo Caramanchel encadena varias sátiras de los diferentes amos a los que ha servido, dotando así a la pieza de tintes cómicos tanto en lo visual como en lo verbal: escatología, ambigüedades sexuales y neologismos varios enriquecen un vocabulario típico del pícaro que se ríe amargamente de un médico glotón y embaucador, de un clérigo mezquino... Doña Juana, bajo la identidad de un paje, le pide que «desde hoy me pon en tu lista, / porque desde hoy te recibo / en mi servicio» (vv. 490-492). Su voz femenil, su sospechoso «tiple moscatel» (v. 536) no evita que Caramanchel acepte el convite con la esperanza de mejorar su estado.

Tirso nos sitúa entonces en la casa de don Pedro de Mendoza y Velasteguí, el padre de Inés. El viejo sale leyendo la carta firmada por su amigo don Andrés que trae don Martín a modo de presentación, en la que se recomienda la boda éste, «don Gil de Albormoz», con su hija doña Inés. En la carta se especifica que don Martín ha dado palabra de matrimonio a una dama vallisoletana, impidiendo con ello la unión de fortunas. La conversación entre el joven y su «futuro» suegro anticipa ya lo que será uno de los asuntos más relevantes de la pieza, a saber, la codicia (en don Andrés) y la necedad (en don Pedro, encantado de emparentarse con una familia de mayor rango nobiliario), así como el controvertido asunto del matrimonio por mayorazgo. Queda ya establecido así el conflicto generacional que late tras las peripecias del argumento: toda la escena construye, como bien ha indicado Ignacio Arellano, un «engaño negativo» frente al «engaño positivo» y productivo (al menos teatralmente) que llevan a cabo los jóvenes con sus maquinaciones⁴⁷.

Entran a continuación don Juan y doña Inés, en un diálogo en el cual afloran los celos del joven al enterarse de que su novia ha sido invitada a la Huerta del Duque. Don Pedro interrumpe la conversación para anunciarle a su hija que se casa

⁴⁷ Véase Arellano, *op. cit.*, 2001, pág. 61.

con don Gil de Albornoz, a quien conocerá muy pronto, y cuyo patrimonio garantiza, según indicaba la misiva de su amigo, diez mil ducados de renta. La joven protesta no tanto por el hecho de perder a don Juan, sino por la «osadía» de ser casada con un vallisoletano de nombre tan vulgar; el enfado da pie a una broma muy tirsiana con la cual se cierra la escena: «¿Con Gil me quieren casar? / ¿Soy yo Teresa? ¡Ay de mí!» (vv. 712-713).

De ahí se traslada al espectador a la famosa Huerta, «paraíso» (v. 741) en donde aparecen don Juan y doña Inés, su prima doña Clara y doña Juana—don Gil *de las calzas verdes*, a quien acompaña Caramanchel en una escena «de maravillas» a ritmo de música y danza que complica el enredo; tanto doña Inés como doña Clara quedan prendadas de la belleza de doña Juana-Gil, definida por su fragilidad y preciosa rareza; además, el rechazo provoca los celos justificados de don Juan, quien se ha negado a danzar. El acto se cierra con tonos de comicidad: al llegar don Pedro y don Martín en último lugar —es decir, una vez que el episodio ha sucedido y con doña Juana-Gil ya fuera de escena—, los dos antagonistas tirsianos se sienten completamente perdidos ante la actitud de doña Inés: un frontal rechazo al barbudo don Martín (v. 979), unido a la insistencia en haber conocido ya al verdadero «galán», idolatrado en toda su gallardía gracias a sus calzas verdes (vv. 938-1015).

Acto segundo

El acto se inicia recapitulando sobre lo que ha transcurrido hasta el momento. Una vez terminada esta tirada (vv. 1020-1051), doña Juana complica aún más el enredo al hacerse pasar por una tal Elvira y poder acceder así a su vecina doña Inés; además, con la ayuda de unas cartas falsas a cargo de Quintana —quien ha vuelto de Vallecas para la ocasión—, planea contarle a don Martín que va a ingresar «con sospechas de preñada» (v. 1158) en el convento de San Quirce de Valladolid. Esta treta hará que el torpe galán deje de pensar que es su antigua amante desechada la que está tras el misterioso y seductor

don Gil con el cual ahora rivaliza. En otra escena, los celos de don Juan por el nuevo pretendiente de su novia (don Gil-Juana) hacen que Inés le prometa «premio» (v. 1216) si éste mata no al don Gil lampiño (Juana), sino al barbudo don Gil de Alborno.

Inés visita entonces a doña Elvira, y ésta le cuenta su historia, compendio de líos y mentiras: ha sido engañada por un tal don Miguel de Ribera, primo de don Gil de Alborno y Coronel, con quien el padre de Inés quiere casarla tras la imposibilidad de contraer matrimonio con don Martín de Guzmán por estar éste comprometido con una doña Juana; don Miguel, enamorado de oídas de Inés ante tanto elogio de don Gil de Alborno, le ha robado las cartas y ha partido a Madrid asumiendo su identidad, tras el cual han ido el don Gil verdadero y doña Elvira «hará nueve días o diez» (v. 1375). El encuentro ha provocado que don Gil de Alborno se enamore de doña Elvira, pero ésta le asegura a Inés que ella es de don Miguel de Ribera. Elvira promete entonces a doña Inés que despreciará a don Gil si ésta rechaza el matrimonio con don Miguel de Ribera —es decir, *con don Martín*, habiendo, no obstante, tomado el nombre de don Gil de Alborno. Inés le asegura que no se casará con quien ya aborrece desde la escena del jardín: «Hombre que tiene mujer, / ¿cómo puede ser mi esposo? / No temas eso» (vv. 1429-1431).

La acción cambia ahora a don Martín, quien, tras recibir la información de Quintana, queda convencido de que doña Juana está en Valladolid esperando el parto en su retiro conventual. Don Martín, ante la idea de ser padre, decide arreglar sus asuntos para volverse a casa cuanto antes (vv. 1510-1518) —si bien más tarde confesará que tanto la belleza de Inés como el beneficio económico de la unión le acrecientan las ganas de casarse (vv. 1590-1597). Se ha producido entretanto un altercado con don Juan, quien le desafía a un duelo «en el Prado o Puente» (vv. 1529-1530) que no llega a producirse. A través del criado Osorio llegan unas cartas de don Andrés para don Martín en forma de letras y una libranza dirigida al corresponsal Agustín Solier de Camargo; don Pedro le indica a su hijo que, dado que son para este «don Gil de Alborno» inventado por ambos, sea Osorio el que vaya a cobrar el di-

nero haciéndose pasar por él; en la carta se informa también de la ausencia de doña Juana, lo que confirma de una vez por todas en el joven la historia del embarazo y el convento. La llegada de Aguilar, criado de don Pedro, invitando a don Martín a su casa hace que éste, presa de la ofuscación por una boda inminente, cuele sin querer la preciada misiva entre las fracturas textiles de la faltriquera y la sotanilla del traje y caiga al suelo. Es entonces Caramanchel quien encuentra los papeles y, dado que van dirigidos a don Gil, piensa que debe remitirlos a su amo; doña Juana, vestida de hombre, le miente entonces diciendo que van dirigidas a «él» de un tío suyo de Segovia, alojado ahora en casa de Elvira. Con esa libranza don Gil le comprará a doña Inés los vestidos y joyas que el de Albornoiz tenía pensado adquirir para ganarse dicha renta con basquiña.

En casa de don Pedro, su hija le cuenta que don Gil de Albornoiz es un farsante, y que el verdadero don Gil es un bello galán al que ha apodado *de las calzas verdes*, y «al que mira / como a su objeto mi amoroso fuego» (vv. 1817-1818). Aparece entonces doña Juana-Gil con las cartas, convenciendo a don Pedro del engaño de don Martín. Cuando éste llega entonces a casa de don Pedro es recibido hostilmente por el viejo; el torpe galán no puede sino pensar que don Gil es el demonio (vv. 2004-2005, 2023, 2045) y que todo lo que le ocurre es culpa de esta presencia sobrenatural.

Acto tercero

Quintana informa a don Martín de la falsa noticia de la muerte de Juana, lo que hace que éste quede convencido de que le acecha el alma en pena de la joven a la que engañó. Por su parte, Inés se consume de celos al sorprender a Caramanchel con una misiva amorosa supuestamente escrita por don Gil-Juana a Elvira. Doña Juana ha inventado una nueva mentira, escribiendo a su padre con las noticias de que se halla moribunda tras haber sido apuñalada por don Martín. Inés sorprende ahora a doña Juana-Gil cortejando a doña Clara, enfureciéndose y forzando a doña Juana a desvelar su identi-

dad como Elvira: «a don Gil pedí el vestido / prestado, que está por ti / de amor y celos perdido» (vv. 2591-2593), le confiesa en otra nueva mentira. En conversación con Caramanchel, don Juan expresa su deseo de matar a los Giles. Vuelven ahora Inés y Juana; Caramanchel no puede disimular su asombro al ver a su amo como mujer.

Es ahora de noche, una hora más tarde de lo transcurrido en el bloque temático anterior. A la ventana de doña Inés —que espera con Juana-Elvira— van acudiendo diversos personajes disfrazados de don Gil, provocando una de las situaciones más divertidas de la pieza, y sin duda alguna la más lograda técnicamente: don Juan fingiendo ser don Gil, don Martín-Gil de Albormoz-Gil *el verde* ahora —quien choca con el primero y recibe de nuevo la oferta de duelo—, doña Clara fingiendo ser también don Gil y, finalmente, doña Juana, que ha desaparecido de la ventana y llega ahora con Quintana. Caramanchel no sabe qué hacer ante los cuatro Giles nocturnos. Estalla una gresca en la que Quintana hiere a don Juan y se provoca la dispersión de todos.

El final de la pieza, en el Prado, culmina la humillación de don Martín, quien llora sus desdichas. Para empeorar aún más las cosas, es acusado del asesinato de doña Juana por su padre don Diego y, como resultado, es detenido por el alguacil que viene con él. Es entonces cuando el primo de doña Clara, Antonio, reclama la palabra de matrimonio que había dado a ésta doña Juana-Gil, papel ahora encarnado por don Martín. Entran a continuación en escena los personajes de Fabio y Decio, que le acusan de haber herido a don Juan, y piden su apresamiento también. Cuando don Martín —que sigue vestido de verde— parece estar al borde de la locura, llegan en coche doña Juana, doña Inés y su padre, Clara y don Juan con el brazo en cabestrillo. Doña Juana ofrece explicación a todas las mentiras tramadas a lo largo de la pieza, si bien no hay castigo para ella. Todo lo contrario: el orden se restaura entonces con las típicas bodas que en este caso serán las de Martín con Juana, Inés con don Juan y Clara con su primo Antonio. La pieza se cierra entonces con dos últimos actos, el primero de ellos por parte de Caramanchel, que pide oraciones por el «alma» de su dueño.

Se trata, evidentemente, de uno de los meollos dramáticos más complicados de la obra tirsiana. Ignacio Arellano⁴⁸ ha ofrecido recientemente un resumen de ciertos errores e inconsistencias en el argumento: cuando Juana, en su papel de Elvira, cuenta a Inés sus desdichas pasadas, cita a un don Miguel de Ribera (v. 1294) que luego se transforma en Miguel de Cisneros en boca de Inés (v. 1780) y de don Pedro (v. 1896, siguiendo a la joven); Zamora Vicente piensa que este desliz podría ser de Inés y no de Tirso, debido al «acaloramiento» de la joven⁴⁹. Más tarde, don Martín sale vestido de verde según se indica tras el v. 2798, pese a que manifiesta su intención de vestirse de verde en el v. 2820 para reaparecer más tarde vestido de verde (justo antes del v. 3063). En la historia de Elvira se cuenta que don Gil de Albornoz es amigo infiel de don Martín, pero don Martín ofrece a don Gil el matrimonio que a él le resulta inasequible por estar ya casado con doña Juana. Según esta quimera inventada por Elvira, don Miguel de Ribera es el amigo infiel de don Gil, a quien evidentemente usurpa nombre, cartas y novia. Estos deslices, como entendió Zamora Vicente en su momento, podrían leerse como efectos deliberados del ingenio tirsiano, que hace que sus personajes se equivoquen para darle —acaso metateatralmente— mayor complicación al enredo: el juego de despropósitos que se inicia ya desde las conductas más banales del individuo.

5. EL VIAJE, EL MERCADO, EL SENTIMIENTO

Pese a que el motivo del viaje no estructura el desarrollo de *Don Gil de las calzas verdes*, sí resulta de importancia seminal, sin embargo, el recurso temático del desplazamiento. Es significativo, ya desde el inicio, el recorrido que Tirso —quien está redactando la pieza en Toledo— traza desde la periferia al centro, reproduciendo determinadas ambiciones personales que surgen al llegar a la Corte e integrarse en ella: la vanguardia intelectual y material que se desdobra entre el disfrute de

⁴⁸ Arellano, *op. cit.*, 2001, pág. 66.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 178.

lo nuevo, y la violencia física o simbólica que asoma por los rincones de este callejeo urbano. No debe olvidarse, además, que la comedia se estrena pocos años después del traslado de la Corte a Madrid tras un breve hiato en Valladolid (1601-1606), y que la segunda década de siglo, como he indicado ya, presencia un crecimiento demográfico sin parangón en el contexto europeo de su tiempo. Si en el fraile mercedario el contraste vital se establecía entre la provincia y la metrópoli, en los personajes de esta comedia Valladolid será el inicio, Madrid la meta; Valladolid será el pasado, Madrid el único presente que cuenta. Y entre medias, breves estaciones de paso —Vallecas, Alcorcón— que albergan a personajes suspensos en el tiempo, en un lugar dormido que les mantiene a la espera tras el telón hasta que son reclamados, como ocurre con Quintana, de nuevo al escenario. Pero este escenario es ahora el ruido de la urbe, su cacofonía de idas y venidas, de apariciones y desapariciones. Como se ha señalado anteriormente en el análisis de otras piezas, esta comedia es también un canto al *aquí y ahora*, al goce del día y a la superación de las barreras institucionales —matrimonio arreglado, dotes generosas, convento reparador— que cortapisan la libertad y el disfrute. Nadie como el personaje de Inés para encarnar los vericuetos emotivos de esta juventud caprichosa: «quiero / ser mudable» (vv. 1177-1178), confesará a su padre al tratarse los asuntos del corazón; y mudable será: novia de don Juan, amante frustrada de don Gil, esposa final de don Martín.

Esta libertad reparadora, que para una dama como doña Juana no había podido darse en su lugar de procedencia —un lugar remoto, pasado y al que no se vuelve ya—, viene facilitada por el cambio de identidad que permite la anonimidad de una gran ciudad. Si Valladolid fue el lugar de su «tropiezo»⁵⁰, Madrid es el espacio de la enmienda. El viaje es, por tanto, un elemento imprescindible que se evoca desde el testimonio personal —doña Juana, don Martín— o a través de tramas secundarias que refieren a personas sin referente vivo como don Miguel de Cisneros, ese comodín argumental cuyo mudable

⁵⁰ Ha comentado este pasaje Varey, *op. cit.*, págs. 362-363.

apellido lo hace aún más versátil y arbitrario. Porque de comodines trata, en cierta manera, esta pieza: junto al motivo de las cartas— se es lo que está escrito por otros —las calzas verdes son la marca del juego y la fantasía, pero también de lo raro y lo novedoso en esta juventud en donde todo puede darse. Y la fantasía es, cómo no, territorio de posibles, marca tradicional del Barroco⁵¹. En su duplicación de don Martín queriendo ser don Gil, doña Juana es, como bien se ha indicado recientemente, «an imitation of an imitation»⁵² que sólo puede darse en la anonimia madrileña. Pero es una imitación con su toque personal —«imitation with a twist», podríamos decir— gracias al color verde que no existía en las calzas de don Martín; un Martín quien, al saber de su gran potencial como arma de seducción, lo hará suyo también como marca de lo madrileño. No sorprende por tanto que Doña Juana hable, una vez en la capital, de «esta corte, toda engaños» (v. 171) y Caramanchel, en uno de los más logrados parlamentos de la pieza, aluda a sus reinenciones constantes y necesarias para cada amo⁵³. Madrid es, pues, el gran *atrezzo*.

Pero no serán estos versos los que censuren el presente, porque sin engaño no puede haber teatro. La magnitud de la metrópoli, en todo su dinamismo, adquiere forma escénica en lo verbal a través del símil náutico: mar de peligros es este Madrid, como recuerdan las palabras de Inés a su padre cuando ve de cerca la posibilidad de una boda impuesta, de un destino truncado:

¿Faltan hombres en Madrid
con cuya hacienda y apoyo
me cases sin ese ardid?

⁵¹ Un crítico como Everett W. Hesse vio influencias de la *commedia dell'arte* en la improvisación del diálogo en que cae doña Juana por las necesidades de su impostura; en Hesse, *op. cit.*, 1962, págs. 392, 393.

⁵² Véase Ellen Frye, «Meta-Imitation in the Comedia: *Don Gil de las calzas verdes*», *Comedia Performance: Journal of the Association for Hispanic Classical Theater*, 1.1 (2004), 126-142 [pág. 132].

⁵³ Las conexiones en Caramanchel entre comicidad y carnavalización se tratan en el artículo de Christoph Strosetzki, «El gracioso en Tirso como elemento de la carnavalización», *Anthropos*, núm. extra 5 (1999), 42-46.

¿No es mar Madrid? ¿No es arroyo
de este mar Valladolid?
Pues por un arroyo, ¿olvidas
del mar los ricos despojos? (vv. 684-690)

El padre es el urdidor (v. 686), un *deus ex machina* fracasado porque no domina el lenguaje urbano, porque Madrid le queda grande, porque el presente le supera. Es por ello por lo que este sentimiento de renovación transmitido por el paisaje citadino —el cual, por otra parte, nos sitúa ante un autor tremendamente puesto al día— ofrece también su cara oculta: el vértigo del cambio da lugar a un inminente sentido de pérdida que, aunque raramente expresado, será crucial a la hora de desentrañar el significado de ciertas comedias. En las voces de personajes secundarios —en este caso, la de los padres— se detecta entonces una sensibilidad opuesta que cristaliza en determinados pasajes, acaso hacia la búsqueda de una ciudad que ya no existe, en el Madrid utópico que se invoca en la escritura y que nos llega, desde su ausencia, con pareja intensidad. Recuértese, por ejemplo, a Prudencio, el padre de Belisa en la comedia lopesca *El acero de Madrid*, quien se quejaba de

que no están los tiempos de manera
que puedan descuidarse con las hijas
los padres que profesan honra y fama.
Ya fue otro tiempo, que con años treinta
llamaban niña una mujer, y andaba
jugando con los mozos en cabello.
Mas hoy, por los pecados de los hombres,
cierta señal de que se acaba el mundo,
de diez años aspira a casamiento,
a trece es madre, y a veinte y uno abuela. (vv. 1370-1379)

Este Madrid de doña Inés convierte a Valladolid en el espacio tributario y, por consiguiente, sitúa a don Martín y a toda esta periferia humana en una cronología caduca, regida y motivada por convenciones ya en decadencia. Don Pedro y don Martín se ahogan en este mar proceloso, no pueden interpretar las nuevas reglas del juego. El nuevo matrimonio, la

nueva relación al uso entre los jóvenes se está fraguando ahora, en estos versos, y es este fraile mercedario llamado Tirso de Molina el que adoctrina a su audiencia, quien enseña a gozar del espacio circundante. Más allá del tablado, entonces, todo es posible: la cazuela, el patio, los aposentos, y después la calle, las casas de juego, los parques, el río Manzanares... Y si el plan de don Pedro era un *ardid* criticado por su hija, y si don Martín llamará al final «avaro» a su padre, el de doña Juana será el *ardid productivo*, el que no se sanciona porque es la misma semilla de la pieza, aquel que en vez de cerrar puertas las deja todas abiertas para disfrute de la audiencia —diríase, por tanto, que es la juventud la que manda en *Don Gil de las calzas verdes*. Con estas figuras paternas sometidas al frenesí de lo nuevo, no sorprende entonces que, alejándose de convenciones familiares todavía comunes en las letras del período, Tirso haga que el honor de doña Juana sea reparado desde su propia iniciativa y no por figura paterna alguna⁵⁴. Sin el «Alborno» de su esquivo amor, el «don Gil» de doña Juana carece de origen, de patronímico, porque «ahora importa encubrir / mi apellido» (vv. 523-524)⁵⁵. Es Caramanchel quien mejor capta esta anomalía:

⁵⁴ Sobre el asunto de la deshonor en esta y otras piezas tirsianas, véase Laura Dolfi, «La deshonor y la ficción femeninas en el teatro de Tirso de Molina» *Anthropos*, núm. extra 5 (1999), 46-50.

⁵⁵ Lo que parece ser una desventaja inicial resulta ser, a la larga, un atributo, ya que, como ha indicado acertadamente María Mercedes Carrión (*op. cit.*, en prensa):

[...] al tildar de «Alborno» a la industria de los Guzmán el texto juega con la ambigüedad de los signos impostores, y hace que don Andrés coloque a su hijo en una encrucijada digna de Edipo. Ya el vocablo invoca al unísono al abyecto sujeto musulmán expulsado de suelo español y, por otra, al poder de la limpieza de sangre investido en las casas cristianas. En efecto, «alborno» significa, según Covarrubias, tanto una de las casas más nobles de Castilla como el «capuz cerrado de camino con su capilla, de cierta tela que escupe de sí el agua que le cae encima sin calar adentro» a la usanza norteafricana [...] los albornoces y capellares eran piezas características del traje árabe, del mismo modo que las calzas eran ajenas a éste, pues los musulmanes, como los villanos, se cubrían las piernas con medias gruesas y sueltas llamadas zaragüelles».

Capón sois hasta en el nombre,
pues si en ello se repara,
las barbas son en la cara
lo mismo que el sobrenombre. (vv. 519-522)⁵⁶

La dualidad centro-periferia es, por tanto, una de las virtudes de la pieza, y a través de este contraste aprendemos sobre lo cotidiano, sobre detalles fundamentales del urbanita del cambio de siglo. Con razón, cuando Inés se entera del nombre de su pretendiente, exclama:

¿Don Gil?
¿Marido de villancico?
¿Gil? ¡Jesús, no me le nombres!
Ponle un cayado y pellico. (vv. 698-701)

Y cuando su padre le pide: «No repares en los nombres / cuando el dueño es noble y rico» (vv. 702-703), está haciendo ver a su hija —y a su auditorio— que desconoce el hecho de que es ya el mismo nombre una marca de identidad clave, un señero que debe tomarse muy en serio. Esto explica la broma de su hija un poco más tarde: «¿Soy yo Teresa?» (v. 713), o la pregunta retórica:

¿Quién creyó,
que un *don* fuera guarnición
de un *Gil*, que siendo zagal
anda rompiendo sayal
de villancico en canción? (vv. 803-807)

Teresa no es Inés, ni Clara, ni Juana. Esta Teresa tan quijotesca comparte comedia con otra broma también muy cervantina: cuando doña Juana insiste a doña Clara que es una persona muy tímida, afirma que «en lo corto / tengo algo de vizcaíno» (vv. 2379-2380), aludiendo también a la falta de sofisticación y mal hablar de estos personajes tan vilipendiados en las letras del período. Todo lo superficial

⁵⁶ Este pasaje, tan importante en la comedia, no ha pasado desapercibido para críticos como Stroud, *op. cit.*, pág. 69; y Stoll, *op. cit.*, pág. 832.

—en el *mejor* sentido de la palabra, *el literal*— importa porque la economía de acción de la pieza se basa en el efecto de las primeras impresiones: el nombre, la ropa, la voz, el domicilio. Ser don Gil, en resumen, lo puede ser cualquiera —así ocurre al final de la comedia— ya desde la versatilidad del propio nombre, como señala Caramanchel en un alarde de ingenio léxico:

Gil es mi amo, y es la prima
y el bordón de todo nombre,
y en *Gil* se rematan mil;
que hay peregil, torongil,
cenogil, porque se asombre
el mundo de cuán sutil
es, que rompe cambray (vv. 811-817)

Frente a estos residuos de provincia y campo, lo verdaderamente importante ahora es el capital simbólico que la ciudad fomenta a través de sus propios signos. Así ocurre, por ejemplo, con la elección de barrio en el que establecerse, que en este caso será La Red de San Luis (v. 2390) según se jacta doña Clara. Se anhela entonces pertenecer a una determinada geografía porque lo céntrico es lo fértil, aquello que genera vida. No importa entonces pagar por lo exclusivo con tal de alejarse de esta sensación de periferia. Sin el servicio, sin el ornato, sin este *apatusco* de jerga, no se es nadie. Cuando doña Juana anuncie a su criado: «Esta casa alquilé ayer / con su servicio y ornato», será Quintana quien se queje de lo caros que están los inmuebles en Madrid:

Aunque no saldrá barato
no es nuevo agora el haber
en Madrid quien una casa
dé con todo su apatusco (vv. 1098-1101)

Pero no todo en Madrid es esplendor y pompa, y Téllez nos hará ver una vez más que tras la fachada laten también las miserias. Piénsese, por ejemplo, en las tópicas bromas al río Manzanares, en este caso en boca de Quintana:

[...] la humilde corriente
del enano Manzanares,
que por arenales rojos
corre, y se debe correr (vv. 15-18)

De manera semejante, don Martín canta a los árboles y fuentes del Prado de San Jerónimo, pero se queja del «confuso Babel» (v. 3064) en el que se ha perdido irremediablemente, a pesar de haber tenido la oportunidad de volver a su novia, ahora «con sospechas de preñada». Y la Corte es, en palabras de doña Juana, «nueva imagen de Babel» (v. 1343). No es, sin embargo, el espacio público el que se vive con sorpresa y estupor, sino que también lo es el privado: en otro momento de la pieza, y a pesar de que doña Juana se consigue una buena casa, don Martín lamenta gran número de «casas a la malicia, a todas horas / de malicias y vicios habitadas» (vv. 3067-3068). Juega así con la disemia de la palabra *malicia*, que aludía en esta época al fenómeno de la llamada «regalía de aposento», impuesto directo que atribuía a la Corona el disfrute parcial de las casas levantadas y reedificadas en Madrid, y que obligaba a albergar a los funcionarios públicos o servidores palatinos por parte de aquellos que tuvieran casas de más de un piso. La comedia hace eco de la peligrosa saturación vecinal debido al gran aparato burocrático que arrastraba la Corte consigo, y por tanto la *malicia* es doble. La mezcla y el desorden de lo local y lo foráneo, así como el deseo de evitar la convivencia con extraños, provoca la existencia de estas «casas a la malicia» muy populares en la época, construidas y habitadas por aquellos madrileños que no querían compartir espacio doméstico con extraños; casas de un solo piso, o casas exclusivamente compartimentadas, o bien casas con aposentos altos a los que tan sólo se podía acceder desde el interior del edificio porque no eran visibles desde fuera: espacios privados, en suma, para el encuentro secreto de amores furtivos.

El juego de los sentidos, y en especial el de la vista, define esta comedia⁵⁷. El optimismo de lo novedoso capta los estí-

⁵⁷ Al tema del *engaño a los ojos* en *Don Gil de las calzas verdes* le han dedicado interesantes reflexiones, entre otros, Frye, *op. cit.*, págs. 133-134; y Matthew

mulos visuales de las nuevas realidades urbanas, desplegando toda una cultura que da a conocer al lector actual determinados usos impuestos o improvisados en estos primeros compases de modernidad. Con razón María Mercedes Carrión ha escrito que «las calzas verdes reproducen el deseo de consumo material y generan con ello una industriosa fábrica que aún hoy, cuatrocientos años más tarde, continúa incitando a los públicos a desear y experimentar las calzas»⁵⁸. La mirada de estos galanes, damas, graciosos y criadas, transmite un cierto sentido de maravilla ante lo nuevo, y con ello las comedias van adueñándose de una creciente sofisticación ambiental que resulta tremendamente atractiva para el lector presente. Los usos de la ropa, el maquillaje, el coche o la bebida se convierten en marcas de distinción obligadas en una sociedad que así parece exigirlos, y desde estas nuevas coyunturas Tirso imagina sus propias historias sin necesidad de evasiones en el tiempo o en el espacio, porque la ciudad ya es, en sí misma, generosa materia, un *gran mercado*.

Este mercado incluye, aunque de forma ancilar, el asunto de la circulación y el gasto del dinero en Madrid. Piénsese, por ejemplo, en la figura del mercader Agustín Solier de Caramago, el «corito» (en palabras de Caramanchel) «que tiene más caudal / de cuantos la puerta ampara / aquí de Guadalajara» (vv. 1727-1732) y que, a la larga, resulta de gran importancia en la trama. La broma del gracioso, que aludía a los *coritos* asturianos y, por extensión, a aquellos que se habían enriquecido por el negocio, resulta significativa porque nos revela detalles sobre sistemas de crédito en el Madrid del momento; así había hecho también Cervantes muy pocos años antes con su novela ejemplar *La española inglesa*, en donde la familia inglesa protagonista recibía al llegar a Sevilla una gran suma de dinero a través de un sistema de préstamos iniciado con un judío francés que conocía la reina Isabel en Londres. En este caso, es el joven don Martín el que planea engañar al mercader enviando a su criado a recoger la libranza, a modo

Stroud, *The Play in the Mirror: Lacanian Perspectives on Spanish Baroque Theater*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 1996, págs. 166-167.

⁵⁸ *Op. cit.*, en prensa.

de ejemplo de esta nueva generación de jóvenes indolentes e improductivos que viven del dinero paterno a través de sistemas de intercambio que resultan, después de todo, muy modernos⁵⁹. Pero la comedia es un canto al ingenio y la inteligencia, y ni siquiera una gran suma de dinero es capaz de mantener a este joven a flote: el mar de Madrid le anega por impetuoso y el plan paterno fracasa por inmoral. El viaje al centro (de personajes, de cartas, de dinero...), el mercadeo y el juego de sentimientos se unen en esta comedia creando sorprendentes combinaciones. Queda por ver entonces lo que nos deja ver Tirso desde un prisma serio.

6. «PLATA QUEBRADA»:

LA IDENTIDAD COMO DESENCUENTRO

Una trama tan compleja y tan bien resuelta como la que articula *Don Gil de las calzas verdes* proyecta, a través de determinados personajes, una serie de inquietudes personales muy evidentes. Gran parte de la crítica moderna se ha centrado en los mecanismos de comicidad de la pieza, a la cual se ha visto, con frecuencia, como un simple ejercicio de entretenimiento, como un seductor exponente del ingenio cómico de Tirso. Ciertamente es, como venimos viendo, que se trata de una comedia ingeniosa donde las haya, con un enredo insuperado en su complejidad. «If there is any *comedia* of bluffing imbroglio —escribió en su momento Helmut Hatfeld—, it is *Don Gil de las calzas verdes*»⁶⁰. Por una parte, no escasean ciertas alusiones que en su momento debieron causar tanto deleite como sorpresa. Piénsese, por ejemplo, en el diálogo que entablan doña Juana y Caramanchel cuando ésta le hace ver la existencia de una tal *Elvira*:

CARAMANCHEL: ¿Juguetona?

DOÑA JUANA:

Es muy traviesa.

⁵⁹ Sobre el funcionamiento del correo en la época, véase María Montañez Matilla, *El correo en la España de los Austrias*, Madrid, Escuela de Historia Moderna, 1953.

⁶⁰ Hatfeld, *op. cit.*, pág. 29.

CARAMANCHEL: ¿Da?

DOÑA JUANA: Lo que tiene.

CARAMANCHEL: ¿Y recibe?

DOÑA JUANA: Lo que la dan. (vv. 1700-1702)⁶¹

Por otra parte, no debe olvidarse que este propio enredo, desde sus aspectos lúdicos, nos conduce inevitablemente a reflexiones ya más serias en torno al problema de la identidad personal y, en concreto, a la asignación genérica del individuo como una noción ligada a su conducta y no tanto, quizá, a su naturaleza. Parte de la picardía —que define los conflictos en juego— proviene, a fin de cuentas, de la visión en el escenario de una mujer enamorando a otra, de una mujer prendada de otra. «Word patterns of disguise, pretense, and playacting —ha escrito Anita Stoll— reinforce the pervasiveness of the doubling (and tripling and quadrupling) of characters and gender»⁶². No estamos, como se ha pensado en ocasiones, ante una conducta homosexual por parte de doña Juana —travestismo y homosexualidad no son lo mismo— ya que, de darse esta opción, recaería sobre el personaje de Inés o el de Clara⁶³. El enamoramiento de estas dos jóvenes no se produce debido a la anatomía de este don Gil, sino debido a su ropa. Es por ello por lo que *Don Gil de las calzas verdes*, como muchas otras piezas del período que explotan los equívocos derivados de las apariencias, es quizá el caso más sofisticado —en cuanto a las duplicaciones existentes— de esta conversión del género masculino o femenino en su opuesto mediante la manipulación de signos externos⁶⁴. Y esta manipula-

⁶¹ Con respecto a este pasaje, véase Palleres, *op. cit.*, pág. 10.

⁶² Stoll, *op. cit.*, pág. 832; muy semejante es el enfoque de L. Carl Johnson, *op. cit.*, pág. 142, cuando comenta cómo Tirso «dramatizes both the precarious nature of identity and perceived character, as well as the manner in which these could be commandeered by others if necessary».

⁶³ De «sexual perversion» habló Hesse, *op. cit.*, 1962, pág. 389, como parte de la ecuación temática de la pieza.

⁶⁴ Paradigma de este tipo de interpretación, para el caso de doña Juana, es la siguiente afirmación de Stroud: «sexuality is strictly an ordering, a legislative contract that all human beings are required to enter into if they are to become participating members of human society. The choosing of the phallic function is not dependent on anatomy —there are phallic women and femi-

ción no debe quedar en un mero juego teatral de tintes cómicos, sino que debe también dejar espacio para una reflexión sobre lo que, ayer y hoy, implica la idea de lo humano. Sin dar este paso tan necesario como obvio no se le hace justicia a la pieza ni se le hace justicia al mercedario.

Ausente de cualquier referencia religiosa, *Don Gil de las calzas verdes* llama la atención, al igual que muchas otras comedias urbanas del momento, por su gran dosis de paganismo temático y ambiental: al uso un tanto subversivo del espacio sagrado de la Iglesia se añaden otros elementos muy significativos como las alusiones a espíritus que transitan por el alma en pena de una mujer de carne y hueso, unido a lo que resulta ser una muy sensual idolatría del cuerpo humano. El personaje de don Martín, por dar el caso más evidente, no solamente cree en espíritus y fantasmas que frustran sus maquinaciones, sino que además elude cualquier sensación de arrepentimiento ante lo ya hecho; su conducta oscila entre el goce de las más básicas necesidades —sexo, dinero, buena compañía—, la cobardía ante duelos y violencia⁶⁵ y los miedos más intangibles, y es precisamente desde esa propia oscilación desde la que se proyecta su fracaso: el castigo ejemplar al embustero, al ignorante, al supersticioso.

Esta completa «ausencia de lo divino» se extiende también a la adoración del cuerpo ajeno, elevado aquí a la categoría de fetiche. El cuerpo se idolatra en estos fragmentos de seducción, y el ojo, la mano o el pie adquieren connotaciones de gran rendimiento escénico. No se trata, por cierto, de un caso aislado: son constantes, por ejemplo, las alusiones en su comedia *La celosa de sí misma* a la supuesta moda de maquillarse,

nine men, and the secondary characteristics associated with each sex are completely arbitrary. While it is a commonplace to say that men are not always masculine and women are not always feminine, in the *comedia* this disjunction between sex and gender produces an amazing fluidity, especially in the identity of women. Without the Symbolic one is amorphous, or rather, polymorphous, which recalls Juana's amazing ability to change who she is», en Stroud, *op. cit.*, pág. 68.

⁶⁵ Sullivan ha escrito que, en el momento en que don Martín rechaza la oferta de duelo de don Juan, su excusa es «a string of casuistic arguments», en Sullivan, *op. cit.*, pág. 91.

como hace el personaje de doña Ángela (fingiéndose Magdalena) cuando enseñe un ojo a Melchor. La mirada se sobrecarga entonces de valores de forma camaleónica, arrastrando al resto de un cuerpo cuyo gesto no existe, porque no se le otorga ninguna función en particular; porque opera, en cierta forma, como un interior apagado. En la comedia que aquí nos ocupa, este lienzo apagado se ilumina gracias a imágenes pos-petrarquistas muy comunes en las letras del período, y que ponderan la extraña cualidad, la hermosa rareza del objeto escrutado: «Es el don Gil que yo adoro / un Gilito de esmeraldas» (vv. 980-981), porque es dueño de «una cara como un oro, / de almíbar unas palabras» (vv. 990-991), afirmará doña Inés. En esta economía de cuerpos fragmentados, la misma doña Inés, por ejemplo, confesará: «Más quiero el pie de don Gil / que la mano de un monarca» (vv. 936-937). Se trata de un fetichismo, sin embargo, que trasciende toda clasificación genérica, habida cuenta de que aquello que seduce es la voz «tiplada», la *sprezzatura* y gallardía en el baile, el talle delicado y frágil que también había pasmado a Don Quijote y Sancho al toparse con Dorotea en Sierra Morena..., es decir, todas aquellas cualidades que se sitúan en un ámbito intermedio que no es, según los cánones clásicos, ni arrebatadoramente viril ni típicamente femenino, sino simplemente nuevo. Lo que produce extrañeza y novedad, lo que resulta imposible de clasificar, es lo que en última instancia genera tanto magnetismo. Esta es, a fin de cuentas, la economía de seducción de la pieza, en donde todo se transmite de forma incompleta y en donde todo conlleva el equívoco y el desencuentro.

Este *no sé qué* que tanto gusta en personajes como Clara e Inés será, por otra parte, el motor del enredo, en la medida en que la ambigüedad —y los caminos que llevan a su ruptura— definen el orden interno de la pieza. Esta cualidad intangible de doña Juana-Gil será la sublimación del propio ámbito urbano, su creación más perfecta, el producto más acabado de este Madrid tan versátil: con sus idas y venidas y sus cambios de vestuario, con sus voces naturales e impostadas, con sus conductas innatas y aprendidas, este don Gil de las calzas verdes será entonces la ciudad misma, el espectáculo completo, el tea-

tro puro, *Don Gil de las calzas verdes*. El título de la comedia, diríase, no es tanto un homenaje a su personaje, sino más bien a una idea, a un proyecto en sus diversas etapas de consecución como es el de la ciudad misma, en el que todos participan y al que todos contribuyen. Un homenaje a la fantasía.

En estos juegos cómicos, los personajes subalternos poseen una voz esclarecedora gracias a un punto de vista que resulta, en ocasiones, cercano a lo omnisciente. Quintana le dice a doña Juana: «Retrato eres del engaño» (v. 1122), asumiendo un poco después una voz que podría ser la del director de escena: «Yo apostaré que te truecas / hoy en hombre y en mujer / veinte veces» (vv. 1135-1137). Es un *apostaré* que no se juega nada, sino que, por el contrario, apunta no sólo al poder esclarecedor del observador externo, sino también al propio carácter arbitrario de las categorías establecidas por el género de cada uno. Eso justifica, por ejemplo, la famosa acuñación de Caramanchel cuando habla de don Gil como «amo hermafrodita» (v. 724) que, en la más pura tradición barroca de lo raro, provoca el miedo y la sospecha —semejante reacción da lugar al juego léxico que se establece con la palabra *Elvira*, y de la cual ya se ha ocupado ampliamente la crítica⁶⁶. Toda esta fantasía, qué duda cabe, tiene un gran rendimiento cómico para la audiencia, como bien ha escrito Susan Larson:

The woman dressed as a man and the man dressed as a woman enliven the comedia, helping not only to vary our experience with the theater of the Golden Age, but to provoke real questions about the nature of identity and the nature of the theater⁶⁷.

Y esta es, por tanto, la cara más seria de la pieza. Nada es lo que parece ser, todo se comprende a medias, todo genera engaño. Desde el uso de la vestimenta hasta lo más íntimo y particular del género de cada uno, la actuación fingida subraya el carácter artificial y artificioso de la conducta humana, su construcción compleja, su comedia interna. Nos hallamos en

⁶⁶ Sobre estos juegos, véase Galoppe, *op. cit.*, págs. 154-155.

⁶⁷ En Larson, *op. cit.*, pág. 503.

continua invención, no somos lo que parecemos o lo que se nos quiere asignar. Por eso, cuando Caramanchel entreabre la carta que ha encontrado para que la vea Inés y le lee fragmentos de ella —porque, confiesa, siempre ha «pecado / de curioso y resabido» (vv. 2246-2247)— subraya en su léxico apicarado el gran valor que tiene: «¡Ved si es barro el papelillo!» (v. 2258); y es así como nos hace ver que, en su esencial fragmentación, resulta ser un elemento clave para el desarrollo de la trama, un elemento que define la poética tirsiana: es «plata quebrada» (v. 2259). Es decir, es algo a lo que se otorga tanto valor como si fuera un documento completo, como si fuera una lectura completa. Pero una visión completa no sería nunca, en cualquier caso, la marca de un buen enredo, y de ahí la razón de ser de *Don Gil de las calzas verdes*.

7. FORTUNA ESCÉNICA DE «DON GIL DE LAS CALZAS VERDES»

La fortuna escénica de *Don Gil de las calzas verdes* no siempre ha corrido paralela a la fortuna escénica del mercedario. Al lector contemporáneo le sorprenderá saber, de hecho, las numerosas fases de la historia literaria en que han triunfado en escena piezas tirsianas hoy en día apenas citadas y mucho menos escenificadas. Queda por hacer, tal y como ha ocurrido con Lope en fechas recientes⁶⁸, un estudio diacrónico sobre lo que ha sido la recepción crítica de Tirso, registrando así los altibajos de una canonización no muy distinta a la de otros ingenios áureos para poder ver, en su conjunto, los mecanismos que lo han convertido en mito. Estudios parciales como los de Alice Huntington Bushee, que datan ya de casi un siglo⁶⁹, arrojan datos fascinantes sobre la suerte del teatro tirsiano a lo largo del tiempo, pero se construyen a base de calas aisladas en lo editorial tanto como en lo escénico.

⁶⁸ Véase mi estudio ya citado *La creación del «Fénix»: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.

⁶⁹ Alice Huntington Bushee, *Three Centuries of Tirso de Molina*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1939; de la misma, el ya citado «Tirso de Molina, 1648-1848», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), 338-362.

Sabemos, por ejemplo, que si las menciones a Tirso son relativamente escasas en la segunda mitad del siglo xvii —el mercedario muere, recordémoslo, en 1648 durante el trienio en que los teatros estuvieron cerrados— diferente va a ser su fortuna en el siglo siguiente. Los horizontes de expectativas neoclásicos hacen que la noción del decoro, primaria en el siglo xvii, se traslade hacia el concepto del «buen gusto», a veces derivado del *nescio quid* (el *no sé qué* del famoso ensayo feijooniano de 1733) y en conexión con la idea kantiana de la belleza como cualidad inherente del objeto. Un ensayo como *La belleza ideal*, de Arteaga (1789), será muy orientador en cuanto a ciertas nociones estéticas y su traslación al fenómeno del teatro; su reivindicación del burlador tirsiano, de hecho, se adelantará a toda la crítica posterior. En un abanico de posibilidades que van desde lo más «neoclásico» hasta un teatro popular y toda la tradición dramática del siglo xvii, la idea de naturalidad, de armonía y de cierta cualidad de genio innato influirán sobremanera en la recepción del teatro barroco, cuyas figuras supremas parecen siempre ser las mismas ya: Tirso, Lope, Calderón, a los que siguen los Moreto, Mira de Amescua, Guillén de Castro, Rojas Zorilla, etc. Sabemos también que la primera mitad de siglo, como epílogo decadente del apogeo barroco, ha privilegiado el teatro de pompa ebria y complejas tramoyas, triunfando subgéneros como la comedia de magia o la comedia heroica, pero sin que destaquen nombres de la talla de Calderón, quien pervive desde su categoría de maestro. El teatro ejemplifica ahora una cierta convivencia, un contacto habitual, y lo barroco, con todas sus rupturas y sus aportaciones en el campo visual que han sido llevadas hasta el delirio por los seguidores calderonianos en un espectáculo excesivo, se contempla desde una cierta reserva por el neoclásico. No en vano, la vuelta a las unidades clásicas funciona más como sujeción a una ideología que como homenaje a los antiguos, una voluntad de control que, continuando con la retórica de los «catones» y preceptistas del xvii, se asocia a la idea de la educación dirigista, en donde el vulgo no sabe o no puede valerse por sí mismo y requiere una formación cultural que regule todos sus pasatiempos. El manido concepto de «despotismo ilustrado» alcanza también al fenó-

meno teatral, desde el convencimiento de que el vulgo es, además, una masa sin distinción de clase, y en donde la ignorancia de la nobleza irritará, por ejemplo, a intelectuales como Jovellanos o Moratín. Todo esto, evidentemente, no favorece a una pieza como la estudiada aquí, tan dada a romper con cánones patriarcales de todo tipo.

Sin embargo, no faltan aquellos que buscan mantener vivo el drama tirsiano. En 1733-1734 doña Teresa de Guzmán edita una treintena de comedias en ediciones sueltas, antes de pasar a ser recogidas en 3 volúmenes que perdurarán a lo largo del siglo como textos de referencia. En esa misma temporada la estudiosa norteamericana Ada M. Coe registra un estreno del *Don Gil* (5 de enero de 1734), quizá como resultado del ímpetu logrado por el texto impreso⁷⁰. Sin embargo, la influencia que la *Poética* de Ignacio de Luzán tuvo en los comentaristas posteriores, desde Nasarre hasta Forner, de Erauso a Moratín, proyecta una larga sombra sobre un panorama crítico que revela un cierto desconocimiento del teatro clásico (fueron pocos los que de verdad leyeron y estudiaron con rigor la herencia autóctona, tal y como prueban los verdaderos deslices y clichés que se repetirán en las décadas siguientes). Poco sabemos entonces de *Don Gil de las calzas verdes* en estas décadas en las que se suceden los ataques a Lope y Calderón y, en general, a la herencia del XVII.

La recepción y divulgación literaria del teatro áureo en el siglo XIX se lleva a cabo, en la gran mayoría de los casos, a través de la refundición dramática, fenómeno que había venido dándose con gran éxito desde la segunda mitad del siglo anterior y que culmina en los años correspondientes al prerromanticismo con figuras como Dionisio Solís o Bretón de los Herreros. Las refundiciones de textos de Lope, Tirso o Calderón contienen un valor sin igual en la historia del teatro áureo, ya que sirven de fiel barómetro del gusto popular y

⁷⁰ Véase Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, extra vol. IX, Baltimore, MD, The Johns Hopkins Press, 1935; de la misma, *Carteleras madrileñas [1677-1792, 1819]*, México, Nuevo Mundo, 1952.

erudito en una vertiente doble: hacia el pasado, en lo que significa la selección y recuperación de estos clásicos, y desde su propio presente, que exige un cierto tipo de espectáculo con un formato y una temática determinados⁷¹. Del 5 de junio de 1805 data una representación del *Don Gil* en el Corral de la Cruz, según registran René Andioc y Mireille Coulon⁷². El 27 de abril de 1807 vuelve el *Don Gil* al Corral de la Cruz en versión de Coleta y Juan Carretero, y de 1814 es la famosa representación con el motivo del cumpleaños del rey Fernando VII, como bien nos recuerda Emilio Cotarelo⁷³. Entre 1808 y 1818, anota Charlotte Lorenz, se estrenan ocho títulos tirsianos que rinden un total de 122 actuaciones, siendo así el autor más representado tras Lope, Cañizares, Calderón y Moreto⁷⁴. Ya desde la segunda década del siglo vuelven a estar en boga los clásicos áureos, hasta el punto de registrarse estrenos tirsianos que se mantienen varias noches. La práctica de la refundición ayuda a la transmisión y canonización de piezas como *La gallega Mari-Hernández* (refundida por Cándido María Trigueros) o de *La villana de Vallecas* y de *Marta la piadosa* (refundidas por Dionisio Solís en 1819), que satisfacen el gusto por lo medieval —en el primero de los casos— tanto como la ejecución de un buen enredo.

Es, sin embargo, Alberto Lista quien será responsable de uno de los mayores impulsos académicos por recuperar al

⁷¹ Véanse, por dar tan sólo dos ejemplos recientes, Blanca Oteiza, «Refundición de Tirso de Molina en el siglo XIX: *El amor médico* y *Celos con celos se curan*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994)*, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, M.^a Carmen Pinillos y Miguel Zugasti (eds.), Madrid, Revista Estudios, 1995, págs. 213-235; y Felipe Pedraza Jiménez, «Una versión neoclásica de *Marta la piadosa*: *La beata enamorada* de Pascual Rodríguez de Arellano», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina (Actas del II Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998)*, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.), Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, págs. 215-231.

⁷² René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

⁷³ En *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de J. Perales, 1902, págs. 704-727.

⁷⁴ Véase Charlotte Lorenz, «Seventeenth Century Plays in Madrid From 1801-1818», *Hispanic Review*, 6 (1938), 324-331.

mercedario en las reseñas a refundiciones tirsianas escritas para el joven periódico *El Censor* entre los años 1821 y 1822. Durante el Trienio Liberal y la Década Ominosa las refundiciones alcanzan, de hecho, un alto grado de popularidad que corre paralelo a sus autores, y los catálogos de esos años orientan al crítico en las diferentes formaciones canónicas que responden a unas coordenadas del gusto muy específicas. Las glorias patrias, el triunfo de sus guerreros o de sus héroes cristianos, el amor delicado y caballeroso o el punto de honor y los celos son los catalizadores ideológicos que recuperan el teatro áureo en el Romanticismo, buscando en su esencia castiza las respuestas a una crisis de sesgo nacionalista. Las obras más afamadas de Tirso se retocan, transforman o reescriben según los gustos un nuevo horizonte de expectativas, al mismo tiempo que los refundidores adquieren un prestigio y una fama de acuerdo a su éxito como mediadores estéticos, como nexos entre el legado literario y el presente de las carteleras. Esto resulta fundamental en la pervivencia de tal o cual título, que se da no tanto por la calidad intrínseca de éste, sino por el deseo de ser refundido o no. André Nougé ha recogido nueve representaciones del *Don Gil* en el período comprendido entre 1830 y 1839, siendo la cuarta pieza más representada de la treintena de que se tienen noticia⁷⁵.

Junto a esta reinterpretación textual, junto a esta relectura del pasado, conviven con las refundiciones dramáticas los esfuerzos filológicos por preservar la herencia barroca en su máxima pureza a través de ediciones críticas, antologías o recopilaciones de obras completas⁷⁶. Así, la extraordinaria labor

⁷⁵ Véase André Nougé, «Le Théâtre de Tirso de Molina dans la première moitié du XIX^e siècle espagnol», *Bulletin Hispanique*, 71 (1969), 585-589.

⁷⁶ El tema de la recepción escénica es, obviamente, tan amplio como complejo, según han atestiguado trabajos como los de Jesús Castañón, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*, Madrid, Taurus, 1973; José Checa, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos*, 5 (1990), págs. 13-31; Ivy L. McClelland, «Tirso de Molina and the Eighteenth Century», *Bulletin of Hispanic Studies*, 18 (1941), 182-204; Félix Herrero Salgado, *Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849. Cuadernos bibliográficos*, IX, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

editorial de Juan Eugenio Hartzenbusch dará sus frutos en el *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez* en 12 volúmenes (Madrid, Yenes, 1839-1842) y en *Comedias de Tirso de Molina* (Rivadeneira, 1848, Biblioteca de Autores Españoles, V). Mesonero Romanos, por su parte, realiza en 1826 refundiciones de *Amar por señas*, *Ventura te dé Dios* y *La dama del Olivar* (bajo el título de *Lorenza la de Estercuel*). D. C. Schütz incluirá, por su parte, a *Don Gil de las calzas verdes* en su *Teatro español: Colección escogida de las mejores Comedias Castellanas desde Cervantes hasta nuestros días, arreglada por D. C. Schütz* (Bielefeld, en la librería de Velhagen y Klasing, 1840)⁷⁷, y al año siguiente Carl August Dohrn traducirá el *Don Gil* al alemán. Nicholson Adams ha documentado cómo, durante el período comprendido entre 1820 y 1850, en el que Tirso fue el autor clásico más popular en las carteleras, nuestra comedia fue estrenada nada menos que en 28 ocasiones, tras *La gallega Mari-Hernández* (con 60), *Marta la piadosa* (41), *La villana de Vallecas* (39), *El vergonzoso en palacio* (37), *Por el sótano y el torno* (36) y *La villana de la Sagra* (32)⁷⁸. La existencia de refundiciones hizo que Tirso fuera representado, durante estos treinta años, al menos 541 veces.

Las bases de datos del Centro de Documentación Teatral dan cuenta de una pervivencia en las tablas que ha mantenido viva a la pieza en diferentes momentos históricos del siglo xx⁷⁹. Si durante su primer tercio el *Don Gil* queda prácti-

⁷⁷ Debido a su rareza, no me ha sido posible consultar este libro y, por tanto, no apporto paginación alguna.

⁷⁸ Nicholson B. Adams, «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4 (1936), 342-357.

⁷⁹ Sobre la reciente fortuna escénica de esta comedia en el presente siglo, véase, por ejemplo, Víctor Sánchez-Sánchez, «Una adaptación operística del *Don Gil de las calzas verdes* realizada por Tomás Bretón», *e-Humanista: Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 2 (2002), 237-254; Luciano García Lorenzo, «El teatro clásico español en escena (1976-1987)», *Ínsula*, 492 (1987), 21-22. César Oliva, «*Don Gil de las calzas verdes*, hoy», *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, Heraclia Castellón Alcalá, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, págs. 245-250; y, del mismo autor, «*Don Gil de las calzas verdes*, Primer acto, 250 (1993), 75-79; en cuanto a su recepción americana, véase el artículo de Laura L. Vidler, «Coming to America: Translating Culture in Two

camente relegado al olvido, a partir de la década de los cuarenta empieza, en cambio, a recobrar una cierta popularidad. La compañía del Teatro Español estrena el 31 de marzo de 1945 en el Teatro Español de Madrid una versión a cargo de Enrique Llovet, con dirección de Cayetano Luca de Tena, escenografía de Carlos Castro Arines, figurines de José Caballero, música de Manuel Parada, coreografía de Roberto Carpio e interpretación a cargo de Mercedes Prendes, Porfiria Sanchiz, Micaela Pinaqui, Carlos M. de Tejada, José María Seoane, Manuel Kayser, Adriano Domínguez, Alfonso Horna, José Cuenca, José Santoncha, Gabriel Miranda, José Villasante, Antonio Almorós, Jesús Ramos, Conrado San Martín y Manuel Arias.

El 13 de mayo de 1953 se estrena en los Jardines de María Luisa de Sevilla, en adaptación y dirección de Luis González Robles, con escenografía de José Caballero y Emilio Burgos, música de Manuel Parada e interpretación de Mercedes Prendes, Mercedes Albert, Ana María Ventura, Antonio Casas, Salvador Soler Marí y José Luis López Vázquez. Se estrenó en los Jardines de Sabatini de Madrid el 10 de julio del mismo año.

En 1960 el Teatro de Juventudes de la Sección Femenina Los Títeres, bajo la dirección de Carlos Miguel Suárez Radillo, escenografía y figurines de José Paredes Jardiel, coreografía de Elna y Leif Ornberg y luminotecnia de José Luis Rodríguez, estrena una nueva versión el 5 de noviembre en el Teatro Goya de Madrid que cuenta con los actores Federico Martí, Maribel Biedma, Juan Revilla, Jesús Enguita, Emilio Traspas, José Sacristán, Estrella Pérez Valero, Miguel García Nuevo, Felisa G. Barrientos, Carlos Leyra, Pedro del Río y Luis García Vidal. En julio de 1968 se estrena en el Teatro Griego de Montjuich (Barcelona) una nueva versión con motivo de la Campaña de los Festivales de España.

U. S. Productions of the Spanish Comedia», *Comedia Performance: Journal of the Association for Hispanic Classical Theater*, 2.1 (2005), 69-98, centrado en las puestas en escena dentro del Siglo de Oro Drama Festival (El Chamizal, El Paso, Texas, Estados Unidos): en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras (1979) y en el Instituto Nacional de Bellas Artes por el Teatro Bichimche de México, bajo la dirección de Carlos Corona (2001).

Adaptada por Enrique Llovet y dirigida por Víctor Andrés Catena, cuenta ahora con la interpretación de Carmen Bernardos, Ignacio de Paúl, Manuel Andrés, Anastasio Alemán y José Carabias.

La compañía del Pequeño Teatro de Madrid estrena el 13 de septiembre de 1983, en el Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), dentro del VI Festival de Teatro Clásico, una nueva versión bajo la batuta de Antonio Guirau. La escenografía y vestuario corren a cargo de Cristina Cerutti y Pedro Sánchez, la coreografía es de Elena Pérez Minués, y los intérpretes son Fernando Tejada, Francisco Lahoz, María Luz Olier, Francisco Racionero, Manuel Pereiro, Juan Antonio Gálvez, Carlos Torrente, Luisa Fernanda Gaona, Enrique Ciurana y Paloma Terrón.

La Escuela Navarra de Teatro de Pamplona, dirigida por Miguel Munárriz, da vida el 23 de marzo de 1990 a un nuevo *Don Gil*. Cuenta con las interpretaciones de Alejandro R. Pastor, Amparo Chasco, Ana Mora, Ángel Marañón, Assumpta Braagulat, Aurora Moneo, Beatriz Martínez, Camino Mendi-vil, Carlos Arturo Ríos, Carlos Merino, Carol Verano, Celeste Tomillo, Ciel Brooymans, Charly Poyo, Charo Jiménez, Gemma López, Ignacio Aranaz, Javier Aranzadi, Jesús Ángel Macua, Jorge Munárriz, José María Asín, Juan Carlos Múgica, Juana Aranguren, Lucía Garralda, Maiken Beitia, Manuel Soria, Marga Reyes, Marta Juániz, Montse Zabalza, Raquel Maquíriain, Reyes Urdaniz y Tania Parada.

El 16 de marzo de 1993 el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia, dirigida por César Oliva, estrena una nueva versión en el Teatro Romea de Murcia. Cuenta con los actores Lucía Sánchez, Rocío Cruz, Miguel Cruz, José Antonio Aliaga, Francisco García Vicente, César Oliva Bernal, Juan León, Sofía Eiroa y Elena Iniesta.

El 15 de abril de 1994 hace lo propio la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el Teatro de la Comedia de Madrid. Este nuevo *Don Gil* es adaptado por José Manuel Caballero Bonald y dirigido por Adolfo Marsillach, con escenografía, vestuario e iluminación de Carlos Cytrynowski, coreografía de Elvira Sanz y música de Daniel Zimbaldo. Cuenta con los actores Enrique Menéndez, Adriana Ozores,

Héctor Colomé, Miguel de Grandy, Manuel Navarro, Arturo Querejeta, Yolanda Arestegui, Antonio Vico, Aitor Tejada, Pilar Massa, Concha Sáez, Ana Casas, Enrique Navarro, José Luis Patiño, Alfonso Guirao, José Olmo, Salvador Sanz y Pedro Forero. Hicieron de músicos Maribel Lara, Esther Montoro, Sofia Muñiz y Anselmo Gervolés. Luciano García Lorenzo ha hecho un interesante recuento de lo que fueron las reseñas publicadas en la prensa del momento y de la recepción por parte del público en las cinco ciudades en que fue representada (Madrid, Almagro, Bilbao, Santander y Barcelona)⁸⁰.

Los Veranos de la Villa conocen en 1999 una nueva puesta en escena de la pieza bajo la dirección y escenografía de David Bello. El vestuario corre a cargo de Cornejo, la iluminación es de Carlos Moreno y los intérpretes son Lola Baldrich, Luis Varela, Víctor Valverde, Pedro Valentín, Teófilo Calle, Encarna Gómez, Antonio Vico, Ana Escribano, Carlos Urrutia, José Cela, Paulo Alexandre, Germán Vigara y Mino Viñas. El estreno se produce el 13 de julio de 1999 en la Muralla Árabe de Madrid, dentro de los Veranos de la Villa.

Una nueva versión del *Don Gil* se estrena el 11 de julio de 2002 en el Teatro Liceo de Salamanca a cargo del Teatro Corsario. Bajo adaptación de Fernando Urdiales y Javier Semprún, con dirección y escenografía de Fernando Urdiales, vestuario de Lupe Estévez, música de Juan Carlos Martín e iluminación de Juan Carlos Andrés, cuenta con la interpretación de Rosa Manzano, Pedro Vergara, Beatriz Alcalde, Jesús Peña,

⁸⁰ Luciano García Lorenzo, «El teatro clásico en la escena contemporánea: *Don Gil de las calzas verdes*», *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coords.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de *Revista de Literatura*, núm. 47, 1998, págs. 532-539, en especial las págs. 534-538. De obligada consulta resulta la tesis doctoral de Manuel Muñoz Carabantes, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992. Sobre la recepción del teatro en los últimos años, puede también consultarse Moisés Pérez Coterillo, *Los teatros de Madrid, 1982-1994*, Madrid, FAES, 1995; y las Bibliografías de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 22 (2006), sobre todo, en este caso, la elaborada por Javier Huerta Calvo, págs. 114-128.

Ruth Rivera, Javier Juárez, Borja Semprún, Luis Miguel García, Óscar García, Teresa Lozano, Julio Lázaro y Manuel Alonso.

Con el título de *Gil el Verde*, la compañía Ciénaga Teatro de Cádiz da a conocer una de las versiones más recientes. Con adaptación y dirección de Pepe Ola, escenografía e iluminación de Pedro Pacheco, vestuario de Concha Piñero, sonido de Pedro Pacheco y Sergio Monroy, cuenta con las interpretaciones de Margarita Espada, Rafael Tubío, Iosume Onrait, Abel Fernández y Mané Muñoz.

El 29 de junio de 2006, en el Hospital de San Juan de Almagro (Ciudad Real), dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) estrena un nuevo *Don Gil de las calzas verdes* en versión y dirección de Eduardo Vasco, con escenografía de Carolina González, vestuario de Lorenzo Caprile, música de Alicia Lázaro, coreografía de Lieven Baert, iluminación de Miguel Ángel Camacho (A. I. I.) y los actores Juan Meseguer, Montse Díez, Joaquín Notario, José Luis Santos, Miguel Cubero, César Sánchez, Pepa Pedroche, Toni Misó, Elena Rayos, Ione Irazábal, Paco Paredes, Emilio Buale, Jordi Dauder, Javier Mejía, Jorge Gurpegui, Rodrigo Arribas y Xavi Montesinos. El arpa es interpretada por Sara Águeda.

Sinopsis de la versificación

NÚMERO DE VERSOS	CLASE DE VERSO	TIPO DE ESTROFA
1-60	octosílabo	15 redondillas
61-250	octosílabo	romance
251-538	octosílabo	72 redondillas
539-618	endecasílabo	10 octavas
619-713	octosílabo	19 quintillas
714-743	endecasílabo	sueltos y pareados
744-755	5, 7 sílabas	seguidilla
756-863	octosílabo	27 redondillas
864-875	octosílabo	romance
876-883	8, 9, 10 sílabas	
884-891	octosílabo	romance
892	eneasílabo	
893	endecasílabo dactílico	
894-897	octosílabo	romance
898-901	6, 7, 8 sílabas	
902-1015	octosílabo	romance
1016-1287	octosílabo	68 redondillas
1288-1441	octosílabo	romance
1442-1773	octosílabo	83 redondillas
1774-1835	endecasílabo	serie encadenada
1836-2045	octosílabo	quintillas
2046-2315	octosílabo (décima intercalada, vv. 2270-2279)	65 redondillas
2316-2615	octosílabo	60 quintillas
2616-2662	endecasílabo	sueltos y pareados
2663-3062	octosílabo	100 redondillas
3063-3094	endecasílabo	4 octavas
3095-3272	octosílabo	romance

Esta edición

La presente edición se basa, tal y como hicieran también Alonso Zamora Vicente, Ignacio Arellano y gran parte de la crítica en ediciones previas, en la primera impresión de la comedia aparecida en la *Cuarta parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, y que cito en la Noticia bibliográfica. Es la fuente de todas las ediciones posteriores, que no añaden nada y que, por consiguiente, suelen carecer de interés. Elimino, tal y como hace Arellano, la ordenación escénica de Juan Eugenio Hartzenbusch que siguiera Zamora Vicente.

He mantenido las notas al texto en un número razonable con el propósito de no abrumar o distraer al lector. Ofrecen la traducción literal de términos en desuso, así como una contextualización apropiada en caso necesario para que el lector pueda apreciar sus connotaciones estéticas o históricas. Siguiendo los criterios editoriales de la Introducción, doy tan sólo el apellido del autor y la forma *op. cit.* al tratarse de un texto ya mencionado en nota previamente, e incluyo el año si se trata de un autor o autora con más de una referencia citada. Añado también en el aparato de notas las variantes más significativas de las ediciones existentes.

He modernizado la ortografía a diferencia de lo hecho en muchas ediciones anteriores; he adaptado la puntuación, el uso de mayúsculas y de los acentos a los criterios modernos tal y como ocurre con la preposición *a*, que aparecía acentuada en algunas ediciones previas; la ortografía también ha sido retocada en las citas del *Diccionario de Autoridades* (*Aut.*) que se incluyen en las notas. He resuelto las contracciones de la

preposición *de* con nombre o adjetivo demostrativo —*della, dellos, dese, deste*, etc.— a su uso moderno; he normalizado palabras que aparecen abreviadas en ediciones previas siguiendo la costumbre general de su tiempo. He resuelto, además, las alternancias comúnmente repetidas en textos de este período (*b/v*, *c/ç*, *c/Ø*, *ce/ze*, *ci/zi*, *cu/qu*, *f/ph*, *g/h*, *h/Ø*, *i/y*, *j/g*, *j/x*, *rl/l*, *s/ss*, *v/h*, *x/s* y *z/ç*) salvo cuando lo impidan razones de rima o cómputo silábico.

La mayor parte de la investigación se llevó a cabo en la Harlan Hatcher Graduate Library de la University of Michigan, con puntuales visitas a la Biblioteca Nacional de Madrid financiadas por una beca del *Program for Cultural Cooperation Between Spain's Ministry of Culture and United States Universities* en la primavera de 2007.

Agradezco a mi asistente de investigación, Noelia Ciriigliaro, su extraordinaria labor de recogida y ordenación de datos; sin su minucioso trabajo esta edición no existiría en la forma presente. Igualmente agradecido estoy a Berta Muñoz, del Centro de Documentación Teatral del INAEM, por su generosa ayuda en el recuento de estrenos recientes de la obra. No puedo olvidar, por último, los buenos consejos recibidos a lo largo de los años por mi padre, Luciano García Lorenzo.

La edición está dedicada a mi mujer Joyce y a mi hijo Bruno, a quienes debo todo.

Bibliografía

I. ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

- ANDIOC, René y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- ADAMS, Nicholson B., «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4 (1936), 342-357.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- VITSE, Marc y GARCÍA RUIZ, Víctor (eds.), *Del horror a la risa, los géneros dramáticos clásicos: homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994.
- BADÍA, Mindy E. y GASIOR, Bonnie L. (eds.), *Crosscurrents: Transatlantic Perspectives on Early Modern Hispanic Drama*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2006.
- BASS, Laura R. y GREER, Margaret R. (eds.), *Approaches to Teaching Early Modern Spanish Drama*, Nueva York, Modern Language Association of America, 2006.
- BENNASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- BLUE, William R., *Spanish Comedy and Historical Contexts in the 1620s*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, S.G.E.L., 1976.
- BUEZO, Catalina, *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.

- (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.
- CASA, Frank P., GARCÍA LORENZO, Luciano y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (eds.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CASTILLEJO, David (ed.), *El corral de comedias. Escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Teatro Español/Ayuntamiento de Madrid, 1984.
- CHAYTOR, Henry John, *Dramatic Theory in Spain. Extracts from Literature Before and During the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, José Luis Suárez (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1997.
- DE ARMAS, Frederick A. (ed.), *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*, Cranbury, NJ, Associated University Presses, 1998.
- DELGADO, María José y SAINT-SAËNS, Alain (eds.), *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain, Literature and Theater in Context*, Nueva Orleans, University Press of the South, 2000.
- DIAGO, Manuel V. et al., *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Universitat de València, 1981.
- DÍEZ BORQUE, José María *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
- *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987.
- *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1975.
- (ed.), *Espacios teatrales del barroco español. Calle, iglesia, palacio, universidad*, XIII Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 7-9 de julio de 1990, Kassel, Reichenberger, 1991.
- (ed.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.
- EGGINTON, William, *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, Albany, State University of New York University Press, 2003.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «El teatro clásico español en escena (1976-1987)», *Ínsula*, 492 (1987), 21-22.
- (ed.), *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, 8-13 de junio de 1981, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004.

- *La creación del «Fénix»: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.
- (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- HERRERO SALGADO, Félix, *Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849, Cuadernos Bibliográficos*, IX, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- HESSE, Everett W., *The Comedia and Points of View*, Potomac, MD, Scripta Humanistica, 1984.
- HESSE, José, *La vida teatral del Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1965.
- HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, 1995.
- *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- (dir.), *Historia del teatro español. Vol 1. De la edad Media a los Siglos de Oro*, Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), Madrid, Gredos, 2003.
- LORENZ, Charlotte, «Seventeenth Century Plays in Madrid From 1801-1818», *Hispanic Review*, 6 (1938), 324-331.
- MADRIGAL, José A. (ed.), *New Historicism and the Comedia. Poetics, Politics, and Praxis*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- MCKENDRICK, Melveena, *El teatro en España, 1490-1700*, José Antonio Desmonts (trad.), Palma de Mallorca, Olañeta, 2003.
- *Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»*, Londres, Cambridge University Press, 1974.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974.
- OLEZA SIMÓ, Joan (ed.), *La génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología*, III, 1 y 2, Valencia, 1980. Número monográfico.
- *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis, 1986.
- OLEZA SIMÓ, Joan et al. (eds.), *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PARKER, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre sus comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), *La década de oro de la comedia española, 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997.
- PROFETI, Maria Grazia, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- (ed.), «... Otro Lope no ha de haber...», *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, Florencia, Alinea Editrice, 2000.
- REICHENBERGER, Kurt y REICHENBERGER, Roswitha, *Das spanische Drama im Goldenen Zeitalter, ein bibliographisches Handbuch (El teatro español en los Siglos de Oro. Inventario de bibliografías)*, Kassel, Reichenberger, 1989.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (ed.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, colección «Literatura y Sociedad», 62.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1990.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- (ed.), *El mundo del teatro español en el Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989.
- y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996, colección «Perspectivas hispánicas».
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.
- *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- (ed.), *América en el teatro clásico español. Estudios y textos*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1993.
- SALOMÓN, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Beatriz Chenot (trad.), Madrid, Castalia, 1985.
- SANZ AYÁN, Carmen y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.
- SIMERKA, Barbara (ed.), *El arte nuevo de estudiar comedias. Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1996.

- SIRERA, José Luis. *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, Madrid, Playor, 1982, colección «Lectura crítica de la literatura española».
- SMITH, Paul Julian, *Writing in the Margin. Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon, 1988.
- SOUFAS, Teresa Scott, *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington, University Press of Kentucky, 1996.
- (ed.), *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University Press of Kentucky 1996.
- STOLL, Anita K. y SMITH, Dawn (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *El teatro español en su siglo de oro*, Barcelona, Planeta, 1974.
- VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
- VV. AA, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or, Actes du 3e. Colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier-2 février 1980*, Paris, C.N.R.S., 1980.

II. ESTUDIOS SOBRE TIRSO DE MOLINA Y SU TEATRO⁸¹

- AGHEANA, Ion T., *The Situational Drama of Tirso de Molina*, Madrid, Plaza Mayor, 1973.
- ALBRECHT, Jane, *The Playgoing Public of Madrid in the Time of Tirso de Molina*, Nueva Orleans, University Press of the South, 2001.
- *Irony and Theatricality in Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse 1994.

⁸¹ Una visión muy completa se ofrece en David H. Darst «Bibliografía general de Tirso de Molina (1975-1980)», *Estudios*, 136 (1982), 63-74; «Bibliografía general de Tirso de Molina (1981-1985)», *Estudios*, 151 (1985), 381-396; «Bibliografía general de Tirso de Molina (1985-1989)», *Estudios*, 166 (1989), 163-178; «Bibliografía general de Tirso de Molina (1989-1992)», *Estudios*, 182 (1993), 91-105, así como en Vern G. Williamsen y Walter Poesse, *An Annotated, Analytical Bibliography of Tirso de Molina Studies, 1627-1977*, Columbia & Londres, University of Missouri Press, 1979.

- CIORANESCU, Alejandro, «Tirso de Molina y Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, José Amor y Vázquez y David Kossoff (eds.), Madrid, Castalia, 1971, págs. 269-280.
- COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, extra vol. IX, Baltimore, MD, The Johns Hopkins Press, 1935.
- *Carteleras madrileñas [1677-1792, 1819]*, México, Nuevo Mundo, 1952.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, Imprenta de E. Rubiños, 1893.
- DARST, David H., «Bibliografía general de Tirso de Molina (1975-1980)», *Estudios*, 136 (1982), 63-74 (con suplementos en *Estudios*, 151 (1985); 166 (1989) y 182 (1993)).
- *The Comic Art of Tirso de Molina*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina, Department of Romance Languages, Estudios de Hispanófila, 28, 1984.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Nueva York, Peter Lang, 1997.
- DOLFI, Laura (ed.), *Tirso de Molina: immagine e rappresentazione. Secondo Coloquio Internacional, con un appendice sul tema del Don Giovanni, Atti del Convegno di Studi, Salerno, 8-9 maggio 1989*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.
- y GALAR, Eva (eds.), *Tirso de Molina: Textos e intertextos, Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma, Parma, 7-8 de mayo de 2001*, Pamplona/Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.
- EIROA, Sofia, «Técnicas dramáticas tirsianas», en *Memoria de la palabra, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. I, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, págs. 711-721.
- *Estudios de Teatro del Siglo de Oro. Técnicas Dramáticas de Tirso de Molina*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «La convivencia coetánea de Lope de Vega y Tirso de Molina», *Estudios*, 18 (1962), 387-398.
- FERNÁNDEZ, Xavier A., *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y Métodos de Crítica Textual*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1991.
- FERNÁNDEZ MARCANÉ, Leonardo, *El teatro de Tirso de Molina. Estudio de Onomatología*, Madrid, Playor, 1973.

- FLORIT DURÁN, Francisco, «Tirso de Molina», *Historia del teatro español, I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, (ed.), Madrid, Gredos, 2003, págs. 989-1023.
- «El teatro de Tirso de Molina tras el episodio de la Junta de reformatión», *La década de oro de la comedia española 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, págs. 85-102.
- «Variedad escénica y heterogeneidad del público en el teatro de Tirso de Molina», *Estudios*, 156-157 (1987), 211-218.
- *Tirso de Molina ante la Comedia Nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista Estudios, 1986.
- «Tirso de Molina y el uso teatral del refranero», *Monteagudo*, 84 (1984), 21-27.
- GALAR, Eva y OTEIZA, Blanca (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO, Monasterio de la Merced, Poyo (Pontevedra), 4-6 de junio de 2003*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003.
- *Tirso, escuela de discreción, Actas del Congreso «Tirso de Molina: su época e influencias», organizado por el Instituto de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Copenhague y el GRISO, Copenhague, mayo de 2006*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2007.
- GALLEGO MORELL, Manuel, *La justicia en la obra de Tirso de Molina*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994.
- GALOPPE, Raúl A., *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Pliegos, 2001.
- HALKHOREE, Premraj Radhe Krishna, *Social and Literary Satire in the Comedies of Tirso de Molina*, Ottawa, Dovehouse, 1989.
- HESSE, Everett W., «Catálogo bibliográfico de Tirso de Molina, 1648-1948 (Incluyendo una sección sobre la influencia del tema de Don Juan)», *Estudios*, 5 (1949), 781-889 (con suplementos en *Estudios* en los años 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1960, 1972 y 1975).
- HUGHES, Ann Nickerson, *Religious Imagery in the Theater of Tirso de Molina*, Macon, GA, Mercer University Press, 1984.
- JAURALDE POU, Pablo, «La actriz en el teatro de Tirso de Molina», en *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles: Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Augustin Redondo (ed.), París, Pub. de la Sorbonne, 1994, págs. 239-249.
- KENNEDY, Ruth Lee, «Certain Phases of the Sumptuary Decrees of 1623 and Their Relation to Tirso's Theatre», *Hispanic Review*, 10.2 (1942), 91-115.

- *Estudios sobre Tirso de Molina*, Madrid, Revista *Estudios*, 1983.
- *Studies in Tirso. 1: The Dramatist and his Competitors, 1620-1626*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.
- LAUBLÉ, Nadine, *L'érotisme dans les «Comedias de Tirso de Molina». Essai de Lecture Socio-Dramatique*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004.
- LEVIN, Leslie, *Metaphors of Conversion in Seventeenth Century Spanish Drama*, Woodbridge, UK, Rochester, NY, Tamesis, 1999.
- MAUREL, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.
- MONTERO, Dolores, «Las cinco partes de comedias de Tirso de Molina en la Biblioteca Nacional de Madrid», *Voz y Letra*, 8.1 (1997), 37-51.
- NOUGUÉ, André, «Le Théâtre de Tirso de Molina dans la première moitié du XIX^e siècle espagnol», *Bulletin Hispanique*, 71 (1969), 585-589.
- OTEIZA, Blanca, «Sobre los espacios del sosiego en el teatro de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, *Actas del VII Coloquio del GESTE*, Toulouse, 1-3 de abril de 1998, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Pamplona/Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2002, págs. 413-433.
- PALOMO VÁZQUEZ, María del Pilar, «El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)», *Edad de Oro*, 9 (1990), 221-230.
- *Estudios Tirsisistas*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.
- «La creación dramática de Tirso de Molina», en *Comedias escogidas de Tirso de Molina, edición anotada de diez comedias*, Barcelona, Vergara, 1968, págs. 1-130 [reproducido en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 7 (1997) y 8 (1998)].
- «Los enredos de Tirso», en *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico Manrique (coord. gral.), vol. 3, tomo 1 (*Siglos de Oro: Barroco*, coord. por Aurora Egido), Barcelona, Crítica, 1983, págs. 862-869.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena (eds.), *Tirso, de Capa y Espada*, *Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, 8, 9 y 10 de Julio de 2003, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- RESTREPO-GAUTIER, Pablo, *La imaginación emblemática en el drama de Tirso de Molina*, Newark, Juan de la Cuesta, 2001.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, *Lope, Tirso, Claramonte. La autoría de las Comedias más famosas del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.

- SANCHO DE SAN ROMÁN, Rafael, *La medicina y los médicos en la obra de Tirso de Molina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Seminario de Historia de la Medicina Española, 1960.
- SANTOMAURO, María, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Revista *Estudios*, 1984.
- SMITH, Dawn L., «Women and Men in a World Turned Upside Down: An Approach to Three Plays by Tirso», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10.2 (1986), 247-260.
- SOLA-SOLÉ, Josep M. y VAZQUEZ, Luis (eds.), *Tirso de Molina: Vida y Obra, Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso, Washington, noviembre de 1984*, Madrid, Revista *Estudios*, 1987.
- STOLL, Anita, «Do Clothes Make the Man? Gender and Identity Fluidity in Tirso's Plays», *RLA: Romance Languages Annual*, 10.2 (1998), 832-835.
- SULLIVAN, Henry W., «Love, Matrimony, and Desire in the Theatre of Tirso de Molina», *Bulletin of the Comediantes*, 37 (1985), 83-99.
- *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1976.
- y GALOPPE, Raúl A. (eds.), *Tirso de Molina. His Originality then and Now*, Ottawa, Dovehouse, 1996.
- TRUBIANO, Mario F., *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Alcalá, 1985.
- VV.AA., *Bulletin of the Comediantes*, 47.2 (1995), número dedicado a Tirso.
- *El mito de don Juan, Cuadernos de Teatro Clásico*, 2 (1988).
- *Homenaje a Tirso de Molina*, número monográfico de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10.2 (invierno de 1986).
- *Tirsiana, Actas del Coloquio sobre Tirso de Molina, Copenhague, 22-24 de noviembre de 1984*, Madrid/Copenhague, Castalia/Instituto de Lenguas Románicas, 1990.
- *Tirso de Molina. Ensayos sobre la biografía y la obra del Padre Maestro Fray Gabriel Téllez*, número monográfico de la *Revista Estudios*, 5 (1949).
- *Homenaje a Tirso*, número monográfico de la *Revista Estudios*, 132-135 (1981).
- VAZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Apuntes para una nueva biografía de Tirso», *Estudios*, 156-157 (1987), 9-50.
- *Memoria de Tirso (1648)*, Madrid, Revista *Estudios*, 1998.
- *Tirso y los Pizarro, Aspectos Histórico-Documentales*, Trujillo, Cáceres/Kassel, Fundación Obra Pía de los Pizarro/Edition Reichenberger, 1993.
- VIQUEIRA BARREIRO, José María, *Lusofilia de Tirso de Molina*, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1965.

- VOSSLER, Karl, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965.
- WILLIAMSEN, Vern G. (ed.) y POESSE, Walter (comp.), *An Annotated, Analytical Bibliography of Tirso de Molina Studies, 1627-1977*, Columbia, University of Missouri Press, 1979.
- WILSON, Margaret, *Tirso de Molina*, Boston, Twayne Publishers, 1977.
- ZUGASTI, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del VII Coloquio del GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998*, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Pamplona/Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2002, págs. 583-619.
- «Tirso de Molina: bibliografía primaria», *Anthropos*, núm. extra 5 (1999), 29-36.

III. ESTUDIOS SOBRE «DON GIL DE LAS CALZAS VERDES»

- BLUE, William R., «The Function of the Molinera in *Don Gil de las calzas verdes*», *Bulletin of the Comediantes*, 25 (1973), 14-18.
- CARRIÓN, María Mercedes, «Intereses (in)vestidos. Fábrica, industria y vestuario en *Don Gil de las calzas verdes*», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, en prensa.
- DONAHUE, Darcy, «The Androgynous Double and its Parodic Function in *Don Gil de las calzas verdes*», *Estudios*, 43 (1987), 137-143.
- FRYE, Ellen, «Meta-Imitation in the Comedia: *Don Gil de las calzas verdes*», *Comedia Performance: Journal of the Association for Hispanic Classical Theater*, 1.1 (2004), 126-142.
- GAGNON, Julie, «¿El hábito hace al monje? En torno a la masculinidad en *Don Gil de las calzas verdes*», *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez Magallón (eds.), Valladolid, Universitas Castellae, 2003, págs. 115-127.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «El teatro clásico en la escena contemporánea: *Don Gil de las calzas verdes*», *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coords.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, págs. 532-539.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «Early Modern Geographies: Teaching Space in Tirso de Molina's Urban Plays», *Approaches to Teaching Early Modern Spanish Drama*, Laura R. Bass y Margaret

- R. Greer (eds.), Nueva York, Modern Language Association of America, 2006, págs. 53-60.
- HALKOREE, P. R. K., «La experimentación dramática de Tirso de Molina», *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, págs. 368-372.
- HATFIELD, Helmut, «The Styletype of Tirso de Molina's *Don Gil de las calzas verdes*: The Problem of the Moderate Baroque», *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, 7.1 (1979), 29-41.
- HAVERBECK, Erwin, «Aproximación Semiótica a *Don Gil de las calzas verdes*», *Estudios Filológicos*, 19 (1984), 45-67.
- HESSE, Everett W., «The Nature of the Complexity in Tirso's *Don Gil*», *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 45.3 (1962), 389-394.
- JOHNSON, L. Carl, «The (Ab)Uses of Characterization in *Don Gil de las calzas verdes*», *Tirso de Molina: His Originality then and Now*. Henry W. Sullivan y Raúl A. Galoppe (eds.), Ottawa, Dovehouse, 1996, págs. 133-143.
- LARSON, Catherine, «New Clothes, New Roles: Disguise and the Subversion of Convention in Tirso and Sor Juana», *RLA: Romance Languages Annual*, 1 (1989), 500-504.
- LY, Nadine, «Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina», *Criticón*, 24 (1983), 69-103.
- MCGRARY, William C. y HESSE, Everett W., «La balanza subjetiva-objetiva en el teatro de Tirso: ensayo sobre contenido y forma barrocos», *Hispanófila*, 3 (1958), 1-11.
- OLIVA, César, «*Don Gil de las calzas verdes*, hoy», *En torno al teatro del Siglo de Oro, Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Heraclia Castellón Alcalá, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, págs. 245-250.
- «*Don Gil de las calzas verdes*», *Primer Acto*, 250 (1993), 75-79.
- PALLERES NAVARRO, Mariano, «Algunos aspectos sexuales en tres obras de Tirso de Molina», *Kentucky Romance Quarterly*, 19 (1972), 3-15.
- ROUX, Lucette-Elyane, «Le *Don Gil* de Tirso de Molina ou le daimon des amours dionysiaques: une résurgence de la bacchanale dans le théâtre du Siècle d'Or», *Cahiers d'Etudes Romanes*, 17 (1993), 139-177.
- SANCHEZ-SANCHEZ, Víctor, «Una adaptación operística del *Don Gil de las calzas verdes*» realizada por Tomás Bréton», *e-Humanista: Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 2 (2002), 237-254.
- SPADA SUÁREZ, Rosa, *El travestismo femenino en «Don Gil de las calzas verdes» de Tirso de Molina*, México D. F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

- STROSETZKI, Christoph, «El gracioso en Tirso como elemento de la carnavalización», *Anthropos*, núm. extra 5 (1999), 42-46.
- STROUD, Matthew, «“¿Y Sois Hombre o Sois Mujer?”: Sex and Gender in Tirso’s *Don Gil de las calzas verdes*», *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.), Lewisburg, PA, Londres, Bucknell University Press, 1991, págs. 67-82.
- VAREY, John E., «Doña Juana, personaje de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina», *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Dian Fox, Harry Sieber y Robert Ter Horst (eds.), Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1989, págs. 359-369.
- VIDLER, Laura L., «Coming to America: Translating Culture in Two U. S. Productions of the Spanish Comedia», *Comedia Performance: Journal of the Association for Hispanic Classical Theater*, 2.1 (2005), 69-98.
- WADE, Gerald E., «La comicidad de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 76 (1973), 475-486.
- «Notes on Two of Tirso’s Plays», *Bulletin of the Comediantes*, XII. 2 (1960), 1-6.

Noticia bibliográfica⁸²

1. EDICIONES

La edición príncipe de *Don Gil de las calzas verdes* se publica en vida de Tirso en:

CUARTA PARTE / DE LAS COMEDIAS / DEL MAESTRO TIRSO / de Molina. Recogidas por don Francisco / Lucas de Ávila, sobrino / del Autor. / A DON MARTÍN ARTAL / de Alagón, conde de Sástago, marqués de Agui / lar, señor de la casa de Espés y de la villa de / Pina, camarlengo de Aragón, y el que lleva el / estoque desnudo en las cortes reales, gentil/hombre de la Cámara del Rey nuestro señor, / su capitán de la guarda tudésca, comendador / mayor del reino de Aragón y de la / villa de Alcañil, de la Orden / de Calatrava, etc., / Año 1635 / 79 [pliegos] / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID por María de Quiñones. / A costa de Pedro Coello, y Manuel López, mercaderes de li / bros.

Las ediciones posteriores más importantes, tanto en España como en el extranjero, son:

⁸² El cotejo de ediciones puede complementarse con Alice Huntington Bushee, *Three Centuries of Tirso de Molina*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1939; Everett W. Hesse, «Catálogo bibliográfico de Tirso de Molina (1648-1948)», *Estudios*, 13-15 (1949), 781-788, así como los nueve suplementos más que se publican entre 1951 y 1975. Las ediciones en otros idiomas (ruso, checo, polaco, portugués, italiano, francés, alemán, holandés) provienen de Gumersindo Placer, *Estudios. Homenaje a Tirso*, XXXVII, núm. 132-135, (1981), así como de las ediciones de Zamora Vicente y Arellano; este último ofrece una detallada descripción de las ediciones más importantes en su edición incluida en la *Cuarta parte*.

- Don Gil de las calzas verdes*, manuscrito conservado en la Biblioteca Imperial de San Petersburgo. Se incluye en un volumen en 4.º junto a *La villana de la Sagra*, *La villana de Vallecas*, *Celos con celos se curan* y *La celosa de sí misma*. Sin fecha, pero con toda seguridad del siglo XVIII.
- Don Gil de las calzas verdes. Comedia sin fama*, edición suelta, Madrid, Teresa de Guzmán, hacia 1734.
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Comedias escogidas del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta de M. Ortega, 1826, 4 volúmenes, vol. 1, págs. 441-577.
- Don Gil de las calzas verdes. Comedia sin fama*, Madrid, Imprenta de Miguel de Burgos, 1826 (o antes); reimpresión idéntica en 1827.
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días. Primera parte que comprende las mejores Comedias de Tirso de Molina*, París, Librería Europea de Braudy, 1838.
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Tesoro del teatro español, desde su origen, 1356, hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes...*, Eugenio de Ochoa (ed.), t. IV, París, Baudry, 1838, páginas 39-73.
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez, conocido con el nombre de El Maestro Tirso de Molina*, Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), 12 tomos, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839-1842, t. III, 1839, págs. 3-124.
- Don Gil de las calzas verdes*, La Habana, 1841. Foll. en 4.º de 31 páginas.
- Don Gil von den grünen Hosen*, 1841.
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El Maestro Tirso de Molina)*, Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), Madrid, M. Rivadeneyra, 1848, B.A.E., t. 5, págs. 404-422 (basada en la suya propia de 1839, con algunas correcciones). [Reimpresión en Madrid, Atlas, 1944.]
- Don Gil dai calzoni verdi*, en *Teatro scelto Spagnuolo antico e moderno. Raccolta dei migliori drammi e tragedie*, Giovanni la Cecilia (trad.), Turín, Società l'Unione Tipografico-Editrice, 1857.
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Comedias de Tirso de Molina, traducidas al francés por Alphonse Royer*, París, 1863, colección *Bibliothèque Contemporaine* [traducción en prosa].
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Teatro selecto Antiguo y Moderno, Nacional y Extranjero*, Francisco José de Orellana (ed.), Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Salvador Manero, 1866.
- Don Gil de las calzas verdes*, Benjamin Parsons Bourland (ed.), Nueva York, Henry Holt & Company, 1901.
- Don Gil: Komédie o trech dejostvich*, Praga, 1922.

- Don Gil de las calzas verdes*, Madrid, Editora Internacional, 1924.
- Don Gil von den grünen Hosen*, August Liebmann Mayer & Johannes von Guenther (eds. y trads.), Stuttgart, J. Engelhorn's Nachf., 1924.
- Don Gil de las calzas verdes*, Daisy Armstrong Shaw (trad.), Dallas, TX, La Luz Pub. Co, 1933.
- Don Gil de las calzas verdes: Comedia en tres actos*, Buenos Aires, Editorial Argentores, 1936.
- Don Gil de las calzas verdes, La prudencia en la mujer, El colmenero divino*, José María Mohedano Hernández (ed.), Madrid, SAETA, 1945.
- Don Gil de las calzas verdes*, en Tirso de Molina. *Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed.), 3 vols., Madrid, Aguilar, 1946-1958, vol. 1, 1946, págs. 1713-1762.
- Don Khil' zelenye shтары, en Tri ispanskije comedí*, Moscú, Gos. izd-vo Iskustvo, 1951.
- El burlador de Sevilla y convidado de piedra, Don Gil de las calzas verdes, La prudencia en la mujer*, Federico Carlos Sáinz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, 1945, colección Crisol, 5. [Reeditada varias veces.]
- Don Gil de las calzas verdes*, Juan Loveluck M. (ed.), Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1954, Biblioteca Zig-Zag.
- Don Gil de vert vêtú. Comédie*, Robert Marrast y Pierre Bélem (eds. y trads.), París, L'Arche Editeur, 1961.
- Don Gil de las calzas verdes*, Eduardo A. Dughera (ed.), ilustraciones de Manuel Jiménez, Buenos Aires, Huemul, 1966, colección Clásicos Huemul.
- Don Gil von den grünen Hosen: Lustspiel*, Johannes von Guenther (ed.), Stuttgart, Reclam, 1966, colección Universal-Bibliothek, 8722.
- Don Gil das calças verdes; comédia em 3 atos*, Alfonso Félix de Sousa (trad.), São Paulo, Brasiliense, 1967, serie Teatro Universal, 26.
- Don Gil de las calzas verdes*, Ricardo Doménech (ed.), Madrid, Taurus, 1969, Temas de España, 77.
- Don Gil de las calzas verdes. Antona García*, Guillermo Guastavino (ed.), Madrid, Editorial Libra, 1971, colección Púrpura, 51.
- Don Gil de las calzas verdes*, Everett Wesley Hesse y Charles J. Moolick (eds.), Salamanca, Anaya, 1971, Biblioteca Anaya, 36.
- Teatro. Don Gil de las calzas verdes, La prudencia en la mujer, El condenado por desconfiado*, Amando Isasi Angulo (ed.), Barcelona, Editorial Bruguera, 1972.
- El burlador de Sevilla, El condenado por desconfiado, Don Gil de las calzas verdes*, Ginebra, Editions Ferri, 1973.
- Zielony Gil*, Juliana Tuwim (ed.), Varsovia, Czytelnik, 1976.
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Obras*, María del Pilar Palomo (ed.), Barcelona, Argos Vergara, 197, con ilustraciones de Esther Boix, se-

- rie Biblioteca de Literatura Universal. [Contiene: *El vergonzoso en palacio*, *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El burlador de Sevilla*.]
- Don Gil de las calzas verdes*, Ildefonso Manuel Gil (ed.), 5.^a ed. ilustrada, Zaragoza, Editorial Ebro, 1982, Biblioteca Clásica Ebro, 92, serie Teatro, 32.
- Don Gil Met De Groene Broek*, Dolf Verspoor (ed.), Amsterdam, Tooneelgroep Theater, 1984.
- El Burlador de Sevilla, El Condenado por desconfiado, Don Gil de las calzas verdes*, Federico Carlos Sáinz de Robles (ed.), Lisboa, Amigos do Livro, 1985.
- Marta la Piadosa, Don Gil de las calzas verdes*, Ignacio Arellano (ed.), Barcelona, PPU, Promociones y Publicaciones Universitarias/Editorial Reichenberger, 1988.
- Don Gil das calças verdes*, Afonso Felix de Souza (trad.), Rio de Janeiro, Tecnoprint [¿1988?].
- Don Gil de las calzas verdes*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid, Castalia, 1990, Clásicos Castalia, 187.
- The Bashful Man at Court, Don Gil of the Breeches Green, The Doubter Dammed*, Fiorigio Minelli y J. D. Browning (eds.), Ottawa, Dovehouse Editions, 1991, Carleton Renaissance plays in translation, 23.
- Don Gil of the Green Breeches*, Gordon Minter (ed.), Warminster, Aris and Phillips, 1991, Hispanic Classics, XVIII.
- En *Two Plays (Damned for Despair & Don Gil of the Green Breeches)*, Lawrence Boswell, Jonathan Thacker y Deirdre McKenna (trans. y adap.), Bath, Absolute Press, 1992.
- El burlador de Sevilla, Don Gil de las calzas verdes*, Federico Carlos Sáinz de Robles (ed.), Madrid, Club Internacional del Libro, 1992.
- Don Gil de las calzas verdes*, versión escénica de José Manuel Caballero Bonald, Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1994, colección Textos de Teatro Clásico, 14.
- Don Gil de las calzas verdes*, Xavier Manrique de Vedia (ed.), Barcelona, Edicomunicación, 1995.
- Don Gil de las calzas verdes*, Francisco Florit Durán (ed.), Madrid, Bruño, 1996.
- Don Gil de las calzas verdes. Antona García*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1999, Grandes Genios de la Literatura Universal.
- Don Gil de las calzas verdes*, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias, II: Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias, La lealtad contra la envidia, La Peña de Francia, Santo y sastre y Don Gil de las calzas verdes*, Edición del Instituto de Estudios Tirrsianos, Ignacio Are-

llano (dir.), Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003 (2.^a ed. corregida, aumentada en algunos lugares y reducida en otros, de la de Barcelona, PPU, 1998). Disponible en <<http://griso.cti.unav.es/WebSonar/principal.html>>.

Don Gil de las calzas verdes, versión escénica de Eduardo Vasco, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, colección Textos de Teatro Clásico, 44.

Obras de Tirso de Molina, María del Pilar Palomo e Isabel Prieto (eds.), vol. VI, Madrid, Biblioteca Castro, s./d. 7 vols. [Este cuarto volumen, que corresponde a la *Quarta Parte* de las comedias, está en preparación. Hasta el momento se han publicado 4 vols.: I-II: 1994; III: 1997; IV: 2005.]

2. «DON GIL DE LAS CALZAS VERDES» EN LA RED

Don Gil de las calzas verdes, Biblioteca Digital del GRISO/Universidad de Navarra <<http://griso.cti.unav.es/WebSonar/principal.html>>.

Don Gil de las calzas verdes. Biblioteca Cervantes Virtual <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02580515488201653096746/p0000001.htm?marca=Don#204>>.

Don Gil de las calzas verdes, Francisco Florit y Vern Williamsen (eds.), 1995. Versión preparada para la colección digital de la página de red de la Association for Hispanic Classical theater, Inc. <<http://www.comedias.org/>>. Disponible en <<http://www.trinity.edu/org/comedia/tirso/dongil.htm>> y en <<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/tirso/dongil.html>>.

Don Gil de las calzas verdes, Teatro Español del Siglo de Oro (Teso), Chadwyck-Healey España, 1999.

3. «DON GIL DE LAS CALZAS VERDES» EN FILM

Don Gil de las calzas verdes, película alemana basada en la versión de 1964. Disponible en <<http://www.imdb.com/title/tt0336306/>>.

Don Gil de las calzas verdes

HABLAN EN ÉL LAS PERSONAS SIGUIENTES

DOÑA JUANA
QUINTANA
CARAMANCHEL
DON MARTÍN
DON PEDRO

OSORIO
DOÑA INÉS
DON JUAN
DOÑA CLARA
MÚSICOS

Acto primero

*Sale DOÑA JUANA de hombre con calza y vestido todo verde
y QUINTANA, criado*

QUINTANA

Ya que a vista de Madrid
y en su Puente Segoviana
olvidamos, doña Juana,
huertas de Valladolid,
Puerta del Campo, Espolón,

5

2 *Puente Segoviana*: la Puente Segoviana, junto a la Puente Toledana, era el nombre que ya en el siglo xiv había recibido uno de los puentes históricos de Madrid (aparece citado por Alfonso X en dos cartas de 1345 y 1346, autorizando «al Concejo de Madrid a reunir abundantes fondos para obras en el puente de Segovia»; cfr. Carlos Fernández Casado, *Madrid y el Manzanares: el río, la ciudad y sus puentes*). El reciente hallazgo de un pilar con tajar y el arranque de dos arcos de medio punto en las obras de remodelación de la M-30 (a unos 95 metros al norte del actual puente) ha permitido estudiar la que se considera como la primera construcción hidráulica de la capital. El Puente de Segovia que conocemos hoy data de 1584 y se le atribuye a Herrera; fue cantado, en general de forma burlesca, por muchos de los ingenios del periodo, como el famoso soneto de Góngora: «Señora doña puente segoviana, / cuyos ojos están llorando arena, / si es por el río, muy enhorabuena, / aunque estáis para viuda muy galana», e immortalizado en numerosas comedias del momento.

4 *Huertas de Valladolid*: jardines para reuniones y esparcimiento; Zamora Vicente alude a una fiesta organizada por la reina Margarita con el fin de celebrar el regreso de Felipe III, quien volvía de Valencia para celebrar Cortes en 1604.

5 *Puerta del Campo, Espolón*: la Puerta del Campo fue lugar tradicional en Valladolid para celebraciones y desfiles militares; se piensa que acogió la entra-

puentes, galeras, Esgueva,
 con todo aquello que lleva,
 por ser como Inquisición
 de la pinciana nobleza,
 pues cual brazo de justicia, 10
 desterrando su inmundicia
 califica su limpieza;
 ya que nos traen tus pesares
 a que de esta insigne puente
 veas la humilde corriente 15
 del enano Manzanares,
 que por arenales rojos
 corre, y se debe correr,
 que en tal puente venga a ser
 lágrima de tantos ojos; 20
 ¿no sabremos qué ocasión
 te ha traído de esa traza?
 ¿Qué peligro te disfrazo
 de damisela en varón?

da en la ciudad de Isabel de Valois, esposa de Felipe II, como indica Guadalupe Sardiña en «La Puerta del Campo de Valladolid», *Revista de Folklore*, 86.8a (1988), 65-66. El espolón al que alude Tirso es el paseo en el malecón, en la orilla izquierda del Pisuerga.

6-12 *puentes ... limpieza*: el río Esgueva, afluente del Pisuerga, se utilizaba para la limpieza del vallisoletano (o *pinciano*, según la adjetivación latino-humanista) y, como resultado, sirvió de cloaca a la ciudad; el juego conceptual sitúa a la Inquisición como vigilante de la limpieza de sangre, si bien el término *limpieza* también contiene un significado literal, el de la inmundicia urbana. Famosa es la letrilla de Góngora que se inicia con el verso «¿Qué lleva el señor Esgueva?», a la que respondió Quevedo con «Ya que coplas componéis...», denunciando la proverbial suciedad del modesto río.

16 El rendimiento literario del río Manzanares ya fue comentado, por ejemplo, en la edición crítica de *El Diablo Cojuelo* de Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, págs. 14-15, 236-237; por Ramón Gómez de la Serna en su *Elucidario de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1957, págs. 433-442; y por José del Campo, *Lope y Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1935, págs. 43-48; José Deleito y Piñuela le dedica toda una sección en su *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, págs. 77-84. Son numerosos los textos satírico-burlescos que aluden a su modesto caudal.

18 *corre, y se debe correr*: juego de palabras entre *correr* (fluir) y *correrse* (avergonzarse).

DOÑA JUANA QUINTANA	Por ahora no, Quintana. Cinco días hace hoy que mudo contigo voy. Un lunes por la mañana en Valladolid quisiste fiarte de mi lealtad: dejaste aquella ciudad; a esta corte te partiste, quedando sola la casa de la vejez que te adora, sin ser posible hasta ahora saber de ti lo que pasa, por conjurarme primero que no examine qué tienes, por qué, cómo o dónde vienes, y yo, humilde majadero, callo y camino tras ti haciendo más conjeturas que un matemático a oscuras. ¿Dónde me llevas así? Aclara mi confusión si a lástima te he movido, que si contigo he venido, fue tu determinación de suerte que, temeroso de que, si sola salías, a riesgo tu honor ponías, tuve por más provechoso seguirte y ser de tu honor	25 30 35 40 45 50
------------------------	---	--

28 El lunes era considerado, ya en el refranero, como día de mal agüero: «Llorar lunes de mañana, llorar toda la semana».

43 *matemático a oscuras*: se entiende en esta época como astrólogo o adivino, generalmente con connotaciones negativas debido al auge de la llamada «astrología judiciaria» y su relación con el almanaque y la adivinación del futuro. La madrileña Academia de las Matemáticas agrupó a algunos de los mejores científicos del último tercio del siglo xvi; cfr., por ejemplo, el excelente trabajo de José María López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos xvi y xvii*, Barcelona, Labor Universitaria, 1979, en donde se ofrece abundante información sobre el tema.

	guardajoyas, que quedar, yéndote tú, a consolar las congojas de señor.	55
	Ten ya compasión de mí, que suspensa el alma está hasta saberlo.	
DOÑA JUANA	Será para admirarte. Oye.	
QUINTANA	Di.	60
DOÑA JUANA	Dos meses ha que pasó la pascua, que por abril viste bizarra los campos de felpas y de tabís, cuando a la puente, que a medias hicieron, a lo que oí, Pero Anzures y su esposa, va todo Valladolid.	65
	Iba yo con los demás, pero no sé si volví, a lo menos con el alma, que no he vuelto a reducir, porque junto a la Vitoria	70

54 *guardajoyas*: puesto palatino encargado de la vigilancia de las joyas reales; en este caso, se guarda la «joya» del honor.

64 *felpas, tabís*: tejidos de seda ambos, de gran lujo y valor, cuyo aprecio sirvió para la comparación con el verde primaveral.

67 *Pero Anzures*: el Conde Pedro Ansúrez («cuya prudencia y hazañas / darán en Valladolid / eterno nombre a su fama», según se cita en la pieza también tirsiaca *Cómo han de ser los amigos*) fue marido de la Condesa de Eilo o Eylo, la cual erigió en el siglo xi el famoso Puente Mayor de Valladolid en ausencia de su marido. Por su parte, Don Pedro edificó un hospital y un puente sobre el río Pisuerga, así como edificios religiosos como la iglesia de Santa María La Antigua y la colegiata de Santa María (donde actualmente está la catedral); cfr. Bernard F. Reilly, *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca 1109-1126*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

72 *reducir*: en la época, volver a un estado previo.

73 *Vitoria*: convento vallisoletano de franciscanos mínimos de principios del siglo xvii, sito a la salida del Puente Mayor; como bien señala Zamora Vicente en su edición al texto, la madrileña iglesia de la Victoria, también de franciscanos, era conocida y plasmada en el teatro como lugar de encuentro para citas amorosas.

un Adonis bello vi
 que a mil Venus daba amores 75
 y a mil Martes celos mil.
 Diome un vuelco el corazón,
 porque amor es alguacil
 de las almas, y temblé
 como a la justicia vi. 80
 Tropecé, si con los pies,
 con los ojos al salir,
 la libertad en la cara,
 en el umbral un chapín.
 Llegó, descalzado el guante, 85
 una mano de marfil
 a tenerme de su mano.
 ¡Qué bien me tuvo! ¡Ay de mí!
 Y diciéndome: «Señora,
 tened; que no es bien que así 90
 imite al querub soberbio,
 cayendo, tal serafín»,
 un guante me llevó en prendas
 del alma, y si he de decir
 la verdad, dentro del guante 95
 el alma que le ofrecí.
 Toda aquella tarde corta
 (digo corta para mí,
 que aunque las de abril son largas
 mi amor no las juzgó así), 100
 bebió el alma por los ojos
 sin poderse resistir

74-76 *un Adonis ... mil*: la alusión mitológica, de las más conocidas y utilizadas en la época, alude al enamoramiento de Venus y a los celos de Marte, quien mata al hermoso joven.

81 *si con los pies*: 'aunque con los pies'.

84 *chapín*: chanclos de corcho forrados de cordobán que se utilizaban por las mujeres en la época y que provocaron numerosas menciones a la ausencia de castidad en las damas; véase Fray Antonio Flores, *Aferte y mundo mujeril*, Barcelona, Juan Flors, 1964, pág. 234. Pese a que resultaban de gran utilidad al pasear las sucias calles del trazado urbano, lo cierto es que aquí, como en muchos otros textos, se alude a su altura y al mal paso que muchas veces provocaban: tropiezo (v. 81) que, en este caso, acoge un premonitorio simbolismo.

el veneno que brindaba
 su talle airoso y gentil. 105
 Acostose el sol de envidia,
 y llegose a despedir
 de mí al estribo de un coche
 adonde supo fingir
 amores, celos, firmezas,
 suspirar, temer, sentir, 110
 ausencias, desdén, mudanzas
 y otros embelecos mil,
 con que, engañándome el alma,
 Troya soy, si Scitia fui.
 Entré en casa enajenada: 115
 si amaste, juzga por ti
 en desvelos principiantes
 qué tal llegué. No dormí,
 no sosegué; pareciome
 que olvidado de salir 120
 el sol ya se desdeñaba
 de dorar nuestro cenit.
 Levanteme con ojeras
 desojada, por abrir
 un balcón, de donde luego 125
 mi adorado ingrato vi.
 Aprestó desde aquel día
 asaltos para batir
 mi libertad descuidada.

107 El coche se había convertido ya entonces en una de las marcas de capital social y económico más distintivas, como subrayo en el capítulo que le dedico en mi *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, págs. 88-114; véase también el completo estudio de Alejandro López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias: coches, carrozas y sillas de mano, 1555-1700*, Madrid, Polifemo, 2007; Joaquín Álvarez Barrientos, «Literatura y legislación sobre coches en el Madrid del siglo XVIII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 22 (1985), 201-224 [pág. 202], y José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, págs. 248-274 [pág. 251].

114 *Troya, Scitia*: la guerra de Troya y su incendio operan en estas alusiones clásicas como sinónimos de catástrofe, mientras que Scitia funciona como alusión a la frialdad y dureza por las que eran famosos los scitas.

Dio en servirme desde allí; 130
 papeles leí de día,
 músicas de noche oí,
 joyas recibí, y ya sabes
 qué se sigue al recibir.
 ¿Para qué te canso en esto? 135
 En dos meses don Martín
 de Guzmán, que así se llama
 quien me obliga a andar así,
 allanó dificultades
 tan arduas de resistir 140
 en quien ama, cuanto amor
 invencible todo ardid.
 Diome palabra de esposo,
 pero fue palabra en fin
 tan pródiga en las promesas 145
 como avara en el cumplir.
 Llegó a oídos de su padre
 (debióselo de decir
 mi desdicha) nuestro amor,
 y aunque sabe que nací 150
 si no tan rica, tan noble,
 el oro, que es sangre vil
 que califica interés,
 un portillo supo abrir
 en su codicia. ¡Qué mucho, 155
 siendo él viejo y yo infeliz!
 Ofreciose un casamiento
 de una doña Inés, que aquí
 con setenta mil ducados
 se hace adorar y aplaudir. 160
 Escribió su viejo padre
 al padre de don Martín
 pidiéndole para yerno.

133-134 *joyas ... recibir*: detrás de estos versos late el refrán: «Recibir es mucha liga, que el que toma a dar se obliga».

153 *interés*: 'intereses' en Zamora Vicente.

155 *Qué mucho*: 'cómo no'.

No se atrevió a dar el sí claramente por saber que era forzoso salir a la causa mi deshonra. Oye una industria civil: previno postas el viejo	165
y hizo a mi esposo partir a esta corte, toda engaños; ya, Quintana, está en Madrid. Dijole que se mudase el nombre de don Martín, atajando inconvenientes,	170
en el nombre de don Gil, porque, si de parte mía viniese en su busca aquí la justicia, deslumbrase su diligencia este ardid.	175
Escribió luego a don Pedro Mendoza y Velasteguí, padre de mi opositora, dándole en él a sentir el pesar de que impidiese la liviandad juvenil	180
de su hijo el concluirse casamiento tan feliz, que por estar desposado con doña Juana Solís,	185
si bien noble, no tan rica como pudiera elegir, enviaba en su lugar y en vez de su hijo a un don Gil	190
de no sé quién, de lo bueno que ilustra a Valladolid. Partiose con este embuste;	195

169 *previno postas*: 'prevenir postas' era preparar los caballos para un viaje.

171-172 Sobre el significado de estos versos, véase la Introducción a esta edición, así como el capítulo primero de mi *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*.

mas la sospecha, adalid,
 lince de los pensamientos
 y Argos cauteloso en mí, 200
 adivinó mis desgracias,
 sabiéndolas descubrir
 el oro, que dos diamantes
 bastante son para abrir
 secretos de cal y canto. 205
 Supe todo el caso, en fin,
 y la distancia que hay
 del prometer al cumplir.
 Saqué fuerzas de flaqueza,
 dejé el temor femenil, 210
 diome alientos el agravio,
 y de la industria adquirí
 la determinación cuerda,
 porque pocas veces vi
 no vencer la diligencia 215
 cualquier fortuna infeliz.
 Disfraceme como ves
 y, fiándome de ti,
 a la fortuna me arrojo
 y al puerto pienso salir. 220
 Dos días ha que mi amante,
 cuando mucho, está en Madrid;
 mi amor midió sus jornadas,
 ¿y quién duda, siendo así,
 que no habrá visto a don Pedro 225
 sin primero prevenir
 galas con que enamorar
 y trazas con que mentir?

198-200 *adalid* ... *lince* ... *Argos*: la secuencia alude a la vigilancia y la buena vista, tanto literal como simbólica. Argos, vigilante de Io, metamorfoseada en vaca por Hera, al que dominó Hermes con su flauta y después le cortó la cabeza, era proverbial por su vista, cautela y cuidado.

216 *fortuna*: en el contexto presente Tirso se vale de la acepción, de origen italiano, del término marítimo que alude a 'tempestad', y que ya canonizara Garcilaso en el famoso verso «Que tras fortuna suele haber bonanza» de su Soneto IV.

	Yo, pues que he de ser estorbo de su ciego frenesí,	230
	a vista tengo de andar de mi ingrato don Martín, malogrando cuanto hiciere; el cómo, déjalo a mí.	
	Para que no me conozca (que no hará, vestida así), falta solo que te ausentes, no me descubran por ti.	235
	Vallecas dista una legua: disponde luego a partir allá, que de cualquier cosa, o próspera o infeliz,	240
	con los que a vender pan vienen de allá, te podré escribir.	
QUINTANA	Verdaderas has sacado las fábulas de Merlín; no te quiero aconsejar. Dios te deje conseguir el fin de tus esperanzas.	245
DOÑA JUANA	Adiós.	
QUINTANA	¿Escribirás?	
DOÑA JUANA	Sí.	250

(Vase [QUINTANA]. Sale CARAMANCHEL, lacayo.)

233 *malogrando*: 'malograr' es «frustrar, desbaratar» (*Aut.*).

239-244 *Vallecas ... escribir*: efectivamente, el pueblo de Vallecas (anexionado al municipio de Madrid por decreto-ley en 1950) era conocido por su comercio panadero, junto al de materiales para la construcción como cal y yeso; véase David Ringrose, *Madrid y la economía española, 1560-1850. Ciudad, Corte y País en el Antiguo Régimen*, Madrid, Alianza, 1985. El propio Tirso le dedica una comedia como *La villana de Vallecas*, en donde su protagonista se finge panadera para sus frecuentes viajes a la capital.

246 *Merlín*: célebre mago y profeta, hijo del Diablo y personaje recurrente en libros de caballerías. Su historia se narra en *El baladro del sabio Merlín*, reapareciendo, en condición de nigromante, en numerosos textos de la época como el famoso caso del episodio de la Cueva de Montesinos en el *Quijote*, II, 26.

- CARAMANCHEL Pues para fiador no valgo,
sal acá, bodegonero,
que en esta puente te espero.
- DOÑA JUANA ¡Hola! ¿Qué es eso?
- CARAMANCHEL Oye, hidalgo:
eso de *hola*, al que a la cola 255
como contera le siga
y a las doce solo diga:
«olla, olla» y no «hola, hola».
- DOÑA JUANA Yo, que *hola* ahora os llamo,
daros eso otro podré. 260
- CARAMANCHEL Perdóneme, pues, usté.
- DOÑA JUANA ¿Buscáis amo?
- CARAMANCHEL Busco un amo;
que si el cielo los lloviera
y las chinches se tomaran
amos, si amos pregonaran 265
por las calles, si estuviera
Madrid de amos empedrado
y ciego yo los pisara,
nunca en uno tropezara,
según soy de desdichado. 270
- DOÑA JUANA ¿Qué tantos habéis tenido?
- CARAMANCHEL Muchos, pero más inormes
que Lazarillo de Tormes.

251-253 *Pues ... espero*: presentan estos versos el enfado de Caramanchel por no encontrar amo; está hablando solo, contestando con vehemencia a las preguntas de doña Juana; «para fiador no valgo», dice, porque no tiene dinero ni calidades; el «sal acá, bodegonero» es una expresión derivada de la conocida «echar el bodegón» para expresar «quéjate a gusto». El verso 253 representa una variación de la frase de desafío (convertida en un duelo por don Juan en el v. 1530) «Por la puente, que está seco».

254 *¡Hola!*: fórmula de saludo, generalmente para dirigirse a un inferior, como se confirma en los versos inmediatamente posteriores, en los que se bromea con la alusión a la contera, «herrezuelo cóncavo o hueco que fenece en punta, y que se pone en la extremidad de la vaina de la espada, daga o puñal para que no la rompa, ni pueda herir al que topare en ella» (*Aut.*), es decir, lo que va al final de algo. El «olla, olla» de Caramanchel expresa su deseo de tener un señor que le alimente también, volviendo así a la proverbial tacañería de los hidalgos para con sus criados.

272 *inormes*: 'perversos'.

	Un mes serví no cumplido a un médico muy barbado,	275
	belfo, sin ser alemán, guantes de ámbar, gorgorán, mula de felpa, engomado, muchos libros, poca ciencia, pero no se me lograba	280
	el salario que me daba, porque con poca conciencia lo ganaba su mercé, y huyendo de tal azar me acogí con Cañamar.	285
DOÑA JUANA CARAMANCHEL	¿Mal lo ganaba? ¿Por qué? Por mil causas: la primera, porque con cuatro aforismos, dos textos, tres silogismos, curaba una calle entera.	290
	No hay facultad que más pida estudios, libros galenos,	

276 *belfo ... alemán*: belfo: «caído el labio inferior, y como curvo» (*Aut.*), quizá en alusión burlesca a los miembros de la casa de Austria.

277 *gorgorán*: «tela de seda con cordoncillo, sin otra labor por lo común» (*Aut.*); véase Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I (II, 8): «Y otras cosas que traía debajo de una saya entera de gorgorán de Italia».

278 *mula de felpa, engomado*: la mula era elemento esencial en la presentación del médico, tal y como nos lo hace ver el propio Tirso en *El amor médico* cuando Gerónima se queja de la medicina: «ciencia / que no tiene por oficio / menos que el dar o quitar / la vida que tanto importa, / con una asistencia corta / de escuelas, un platicar / dos años a la gualdrapa / de un dotor en ella experto / porque más hombres ha muerto, / prolijo de barba y capa, / en habiendo para mula / luego quede graduado / antes de ser licenciado / de dotor?»; la felpa hace alusión a las gualdrapas que cubrían la mula. *engomado*: 'acicalado'. Este atisbo de vanidad, así como la «poca ciencia» de las malas artes de los galenos de la época a las que hacen referencia los versos inmediatamente siguientes, serán comunes en las sátiras de la época, tal y como atestigua, por ejemplo, la pluma de Quevedo.

285 *Cañamar*: personaje de la germanía, popularizado por Quevedo en su famosa jácara «Carta de Escarramán a la Méndez»: «Su amiga la Coscolina / se acogió con Cañamar / aquel que, sin ser San Pedro, / tiene llave universal», y en la «Respuesta de la Méndez a Escarramán»; véase, por ejemplo, Elena di Pinto, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005. *Acogí*: aquí con la acepción 'escondarse', 'escaparse'.

ni gente que estudie menos,
 con importarnos la vida.
 Pero ¿cómo han de estudiar, 295
 no parando en todo el día?
 Yo te diré lo que hacía
 mi médico. Al madrugar,
 almorzaba de ordinario
 una lonja de lo añejo, 300
 porque era cristiano viejo,
 y con este letuario
aqua vitis, que es de vid,
 visitaba sin trabajo,
 calle arriba, calle abajo, 305
 los egrotos de Madrid.
 Volvíamos a las once:
 considere el pío lector
 si podría el mi doctor,
 puesto que fuese de bronce, 310
 harto de ver orinales
 y fistulas, revolver
 Hipócrates y leer
 las curas de tantos males.
 Comía luego su olla, 315
 con un asado manido,
 y después de haber comido,

302 *letuario*: si bien la palabra alude a 'bebida medicinal' con diversos ingredientes como miel y azúcar que a veces se usaba como purgativo, en este caso se trata del vino que bebía su amo, tal y como aclara el verso posterior con ese *aqua vitis*.

306 *egroto*: 'enfermo' (*lat.*). La crítica a la pedantería del médico de los vv. 288-289 se traslada al propio criado, que de forma burlona imita ahora su lenguaje.

310 *puesto que*: 'aunque'.

312-313 *revolver / Hipócrates*: leer los textos de Hipócrates, célebre médico del siglo IV a.C., y cuya presencia en España fue notable a partir de las traducciones de Cristóbal de Vega y Francisco Vallés (s. XVI) y de Andrés Piquer (s. XVII). Un texto como el *Epidemias* es recordado por el propio Tirso en *El amor médico*.

316 *manido*: guardado de un día para otro.

jugaba cientos o polla.
 Daban las tres y tornaba
 a la médica atahona, 320
 yo la maza y él la mona,
 y cuando a casa llegaba,
 ya era de noche. Acudía
 al estudio, deseoso
 (aunque no era escrupuloso), 325
 de ocupar algo del día
 en ver los expositores
 de sus Rasis y Avicenas;
 asentábase y apenas
 ojeaba dos autores, 330
 cuando doña Estefanía
 gritaba: «Hola, Inés, Leonor,
 id a llamar al doctor,
 que la cazuela se enfría».
 Respondía él: «En un hora 335
 no hay que llamarme a cenar;

318 *jugaba cientos o polla*: el juego de cientos era un juego de naipes en el cual ganaba el primero en hacer cien puntos; *polla*: 'apuesta'. Ambos términos aparecen citados, por ejemplo, en *El licenciado Vidriera* de Cervantes: «Alababa también la conciencia de algunos honrados gariteros, que ni por imaginación consentían que en su casa se jugase otros juegos que polla y cientos». Cfr. Jean-Pierre Étienne, *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*, Londres, Tamesis, 1990; para el caso del teatro, Louis C. Pérez, «Con relación a los naipes en el teatro del XVII», *Bulletin of the Comediantes*, 33.2 (1981), 139-147.

320 *médica atahona*: «oficio y ocupación que se repite hoy y mañana y siempre, como hace la bestia del atahona» (*Cov.*); se subraya así el sentido rutinario de este trabajo para el médico y su criado, siempre juntos según indica el verso siguiente.

327 *expositores*: 'comentaristas'.

328 *Rasis y Avicenas*: Abū Bakr Muhammad ibn Zakarīyā al-Rāzi (c. 865-925), conocido por el nombre latino de Rasis (o Rhazes o Al-Razi), médico y filósofo persa, cuyos trabajos en alquimia y medicina tuvieron gran influencia en el mundo medieval. Fue autor de la monumental enciclopedia médica *Continens Liber*. *Avicena*: Abū 'Alī al-Husayn ibn 'Abd Allāh ibn Sīnā (980-1037) fue un médico, filósofo y científico persa, autor de 450 libros de diversas materias, fundamentalmente de filosofía y medicina, entre las que destacaron *El libro de la curación* y *El canon de medicina* (conocido como *Canon de Avicena*).

déjenme un rato estudiar.
 Decid a vuestra señora
 que le ha dado garrotillo
 al hijo de tal condesa, 340
 y que está la ginovesa,
 su amiga, con tabardillo,
 que es fuerza mirar si es bueno
 sangrarla estando preñada,
 que a Dioscórides le agrada, 345
 mas no lo aprueba Galeno».

Enfadábase la dama,
 y entrando a ver su doctor,
 decía: «Acabad, señor.
 Cobrado habéis harta fama, 350
 y demasiado sabéis
 para lo que aquí ganáis.
 Advertid, si así os cansáis,
 que presto os consumiréis.
 Dad al diablo a los Galenos 355
 si os han de hacer tanto daño.
 ¿Qué importa al cabo del año
 veinte muertos más o menos?»

339 *garrotillo*: 'difteria', también llamada en esta época *tabardillo*, como se indica tres versos más abajo.

345 *Dioscórides*: Pedanio Dioscórides Anazarbeo (Anazarbus, Cilicia, en Asia Menor, c. 40-c. 90) fue un médico, farmacólogo y botánico de la antigua Grecia; practicó la medicina en Roma en la época del emperador Nerón y sirvió de cirujano militar en el ejército romano, con lo que tuvo la oportunidad de viajar en busca de sustancias medicinales por todo el mundo conocido. Su obra *De Materia Medica*, leída en España a través de la traducción de Andrés Laguna (1555), alcanzó una amplia difusión y se convirtió en el principal manual de farmacopea durante toda la Edad Media y el Renacimiento.

346 *Galeno*: médico griego. A partir del año 162 vivió en Roma, donde adquirió una gran reputación como médico del cónsul Flavio Boecio y del emperador Marco Aurelio. El gran prestigio del que gozó se debió en parte a su gran actividad literaria, con más de cuatrocientos textos, de los que perviven unos ciento cincuenta. Su obra se basa en la tradición hipocrática, a la que une elementos del pensamiento de Platón y Aristóteles que recibe a través del estoicismo de Posidonio. En España se difundió a través de las ediciones de Andrés Laguna, Fernando de Mena y Francisco Vallés. Tirso lo homenajea en *El amor médico*.

Con aquestos incentivos
 el doctor se levantaba; 360
 los textos muertos cerraba
 por estudiar en los vivos.
 Cenaba yendo en ayunas
 de la ciencia que vio a solas,
 comenzaba en escarolas, 365
 acababa en aceitunas,
 y acostándose repleto,
 al punto del madrugar
 se volvía a visitar
 sin mirar ni un quodlibeto. 370
 Subía a ver al paciente,
 decía cuatro chanzonetas,
 escribía dos recetas
 de estas que ordinariamente
 se alegan sin estudiar, 375
 y luego los embaucaba
 con unos modos que usaba
 extraordinarios de hablar:
 «La enfermedad que le ha dado,
 señora, a vueseñoría, 380
 son flatos e hipocondría;
 siento el pulmón opilado,

370 *quodlibeto*: disertación o discusión sobre algún punto de la ciencia.

372 *chanzonetas*: 'chanzas', «palabra placentera y jocosa» (*Ant.*). Véase Rafael Lapesa, «Chanzón, chanzoneta, chancha, chanza, chanzaina, chanfaina, y sus derivados», en María Antonia Martín Zorraquino y Túa Blesa (coords.), *Homenaje a Félix Monge: estudios de lingüística hispánica*, Madrid, Gredos, 1995, pags. 233-248.

381 *flatos e hipocondría*: el flato es una acumulación de gases en el tubo digestivo; en esa época se entendía también como melancolía o tristeza, significado que lleva la palabra *hipocondría*.

382 *opilado*: la opilación era la obstrucción de las venas por las que circulaban, según la creencia de la época, los humores corporales. Era una enfermedad apreciada por las damas, quienes veían en la palidez un signo de belleza, y con este propósito tenían por costumbre comer barro seco (siendo el mejicano de Natá el preferido). La opilación se combatía con acero. Deleito y Piñuela escribió: «la opilación era una dolencia típica de las damiselas del siglo XVII. Consistía en un desarreglo orgánico, que obstruía el paso de ciertos

y para desarraigar
 las flemas vítreas que tiene
 con el quilo, le conviene, 385
 porque mejor pueda obrar
 naturaleza, que tome
 unos alquermes que den
 al hígado y al esplén
 la sustancia que el mal come». 390
 Encajábanle un doblón,
 y asombrados de escucharle
 no cesaban de adularle
 hasta hacerle un Salomón,
 y juro a Dios que teniendo 395
 cuatro enfermos que purgar,
 le vi un día trasladar
 (no pienses que estoy mintiendo),
 de un antiguo cartapacio
 cuatro purgas que llevó 400
 escritas, fuesen o no
 a propósito, a palacio;
 y recetada la cena

humores y daba a las jóvenes un tinte de tez pálido y amarillento, y aun ciertas anomalías de humor. La opilación era un comodín, como el moderno histerismo, para explicar todo desequilibrio de la mujer» (*Sólo Madrid es Corte [La capital de dos mundos bajo Felipe IV]*, pág. 114); la idea fue también mantenida por Ricardo del Arco en *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, 553b-554a; esta tesis se vino abajo cuando Griswold Morley demostró en «*El acero de Madrid*», *Hispanic Review*, XIII (1945), 166-169, que no existía componente ferruginoso alguno en las fuentes madrileñas, como confirmó también después Stefano Arata en la Introducción a *El acero de Madrid* (Madrid, Castalia, 2001, pág. 56); sirven de complemento las páginas dedicadas por Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1988, págs. 476-501.

384-385 *flemas vítreas ... quilo*: la flema era uno de los cuatro humores corporales según la medicina antigua; las flemas vítreas iban en el quilo y opilaban los vasos (en este caso los vasos pulmonares, como se indica un poco más arriba).

388 *alquermes*: medicina hecha a base de quermes (del árabe *quirmiz*) o grana molida, muy usada en la época como estimulante.

389 *hígado* (*cult.*); *esplén*: bazo (*gr.*).

394 Es decir, un hombre sabio.

	para el que purgarse había,	
	sacaba una y le decía:	405
	«Dios te la depare buena».	
	¿Párecelle a vuesasté	
	que tal modo de ganar	
	se me podía a mí lograr?	
	Pues por esto le dejé.	410
DOÑA JUANA	¡Escrupuloso criado!	
CARAMANCHEL	Acomodeme después	
	con un abogado que es	
	de las bolsas abogado,	
	y enfadome que, aguardando	415
	mil pleiteantes que viese	
	sus procesos, se estuviese	
	catorce horas enrizando	
	el bigotismo, que hay trazas	
	dignas de un jubón de azotes.	420
	Unos empinabigotes	
	hay a modo de tenazas	
	con que se engoma el letrado	
	la barba que en punta está.	
	¡Miren qué bien que saldrá	425
	un parecer engomado!	

407 *vuesasté*: formula de tratamiento común en la época, especialmente desde el afianzamiento de *usted*; cfr. Juan de Luna en el primero de sus *Diálogos familiares* (1619): «El primero y mas baxo es *tu*, que se da a los niños, o a las personas que queremos mostrar grande familiaridad o amor. *Vos* se dice a los criados o vasallos. *Vuesasté*, *vuesa merced*, *vuestra merced*, que significan una mesma cosa..., se da a todos, grandes y pequeños. *Vuestra señoría*, a los condes, marqueses y obispos, a los cuales se debe de derecho. A los barones, vizcondes, abades de mitra, sus amigos sólo les dan el título de *Señoría*. A los presidentes y oidores le llaman *Señoría*, sólo en sus tribunales. *Vuesa excelencia*, a los duques, virreyes y generales de armadas. *Vuesa alteza*, a los hermanos del rey, o a los príncipes soberanos. A los reyes, *Vuesa magestad*. A los eclesiásticos se dice *Vuesa merced*, como al común de los legos. A los frailes, *Vuesa reverencia*. A los prelados de un monasterio, *Vuesa paternidad*. A los de una provincia, *Vuesa reverenda paternidad*. A los generales de una religión, *Vuesa paternidad reverendísima*. A los arzobispos y cardinales, *Vuesa ilustrísima señoría*. Al Papa, *Vuestra santidad*».

418-426 El excesivo cuidado por el bigote, criticado en estos versos, se llevaba a cabo con el «empinabigotes» (v. 421) o bigotera, «cierta funda de gamuza

Dejele, en fin, que estos tales,
 por engordar alguaciles,
 miran derechos civiles
 y hacen tuertos criminales. 430
 Serví luego a un clérigón
 un mes (pienso que no entero),
 de lacayo y despensero.
 Era un hombre de opinión:
 su bonetazo calado, 435
 lucio, grave, carilleno,
 mula de veintidoseno,
 el cuello torcido a un lado
 y hombre, en fin, que nos mandaba
 a pan y agua ayunar 440
 los viernes por ahorrar
 la pitanza que nos daba,
 y él comiéndose un capón,
 que tenía con ensanchas
 la conciencia, por ser anchas 445
 las que teólogos son,

suave o de badanilla, que se usaba en tiempo de los bigotes para meterlos en ella cuando estaban en casa, o en la cama para que no se descompusiesen y ajasen, la cual era proporcionada a los bigotes, y por los extremos tenía unas cintas con que se afianzaba en las orejas» (*Aut.*). Es este elemento del ajuar privado un claro indicador de la masculinidad del galán, al igual que la barba de los letrados, símbolo de autoridad del que se burlarán numerosos textos de la época. Para el significado de «engomarse», véase v. 278.

429-430 *miran ... criminales*: doble juego de palabras: por un lado, *derechos* contra *tuertos* o *torcidos*, y, por otro, *civiles* frente a *criminales*. Se critica así la poca ética de los abogados o letrados, quienes bajo la excusa de acogerse a la ley cometen engaños continuos.

431 *clérigón*: despectivo de clérigo, entroncando con otras críticas de las letras áureas como las vertidas hacia el clérigo de Maqueda en el *Lazarillo de Tormes* o el Dómine Cabra en *El Buscón*.

434 Es decir, era una persona de prestigio.

435-437 *su bonetazo ... veintidoseno*: el bonete insiste en la influencia del clérigo, al igual que su mula de veintidoseno, bien vestida con gualdrapas de paño veintidoseno, es decir, bueno. El rostro carilleno era signo de malicia y burla; véase Miguel Herrero-García, «Los rasgos físicos y el carácter según los textos españoles del siglo xvii», *Revista de Filología Española*, XII (1925), 135-177.

444-445 *tenía con ensancha / la conciencia*: no tenía escrúpulos.

quedándose con los dos
 alones cabeceando,
 decía, al cielo mirando:
 «¡Ay, ama, qué bueno es Dios!» 450
 Dejele, en fin, por no ver
 santo que tan gordo y lleno
 nunca a Dios llamaba bueno
 hasta después de comer.
 Luego entré con un pelón 455
 que sobre un rocín andaba,
 y aunque dos reales me daba
 de ración y quitación,
 si la menor falta hacía,
 por irremisible ley, 460
 olvidando el *Agnus dei*,
qui tollis ración decía.
 Quitábame de ordinario
 la ración, pero el rocín
 y su medio celemín 465
 alentaban mi salario,
 vendiendo sin redención
 la cebada que le hurtaba,
 con que yo ración llevaba,
 y el rocín la quitación. 470
 Serví a un moscatel, marido
 de cierta doña Mayor,
 a quien le daba el señor
 por uno y otro partido
 comisiones, que a mi ver 475
 el proveyente cobraba,
 pues con comisión quedaba
 de acudir a su mujer.
 Si te hubiera de contar

455 *pelón*: 'pobretón'.

458 *ración y quitación*: *ración*: sueldo diario que se da al criado; *quitación*: «renta, sueldo o salario» (*Aut.*).

471 *moscatel*: 'inexperto', 'ignorante'.

473-478 Alusión, muy extendida en la época, a la infidelidad matrimonial con consentimiento del marido.

	los amos que en varias veces serví y andan como peces por los golfos de este mar, fuera un trabajo excusado. Bástete el saber que estoy sin cómodo el día de hoy por mal acondicionado.	480 485
DOÑA JUANA	Pues si das en coronista de los diversos señores que se extreman en humores, desde hoy me pon en tu lista, porque desde hoy te recibo en mi servicio.	490
CARAMANCHEL	¡Lenguaje nuevo! ¿Quién ha visto paje con lacayo?	
DOÑA JUANA	Yo no vivo sino solo de mi hacienda, ni paje en mi vida fui. Vengo a pretender aquí un hábito o encomienda, y porque en Segovia dejo malo a un mozo, he menester quien me sirva.	495 500
CARAMANCHEL	¿A pretender entráis mozo? Saldréis viejo.	

482 La representación de la urbe como mar, sometida a tormentas en su navegación, es frecuente en las comedias de temática madrileña tanto en Tirso como en Lope, Calderón y otros muchos contemporáneos. El trazado urbano de calles estrechas y peligrosas será definido por el *Fénix de los ingenios* como «Maga-llanes de los coches» (v. 1767) en su comedia *Las bizarrías de Belisa*.

485 *sin cómodo*: sin trabajo, sin beneficio; cfr. «Así que, señor mío, estas honras [...] conviértalas en otras cosas que me sean de más cómodo y provecho», dirá Sancho a su amo en el *Quijote*, I, 11.

486 *mal acondicionado*: 'incómodo', 'irritado'; cfr. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, III, en donde se define así al marido de la madre de Guzmán al narrarse su prehistoria: «El marido era viejo, mezquino y mal acondicionado».

501-502 Aluden estos versos, de forma humorística, al largo tiempo que tardaban en resolverse las pretensiones a cargos.

DOÑA JUANA	Cobrando voy afición a tu humor.	
CARAMANCHEL	Ninguno ha habido, de los amos que he tenido, ni poeta ni capón; pareceisme lo postrero, y así, señor, me tened por criado, y sea a merced, que medrar mejor espero que sirviéndoos a destajo, en fe de ser yo tan fiel.	505 510
DOÑA JUANA	¿Llámaste?	
CARAMANCHEL	Caramanchel, porque nací en el de Abajo.	
DOÑA JUANA	Aficionándome vas por lo airoso y lo sutil.	515
CARAMANCHEL	¿Cómo os llamáis vos?	
DOÑA JUANA	Don Gil.	
CARAMANCHEL	¿Y qué más?	
DOÑA JUANA	Don Gil no más.	
CARAMANCHEL	Capón sois hasta en el nombre, pues si en ello se repara, las barbas son en la cara lo mismo que el sobrenombre.	520
DOÑA JUANA	Agora importa encubrir mi apellido. ¿Qué posada conoces limpia y honrada?	525
CARAMANCHEL	Una te haré prevenir de las frescas y curiosas de Madrid.	

509 *a merced*: sin salario acordado.

514 Se refiere, efectivamente, a Carabanchel Bajo, hoy ya incorporado a Madrid.

519-522 Interesantísimos versos en los que el criado hace alusión, en una lograda disemia del término *capón*, a la falta de apellidos en don Gil, algo poco común para un pretendiente. El término, por lo tanto, no sólo alude a la ausencia de barba en doña Juana/don Gil (que será marca dramática fundamental en el resto de la comedia), sino también a su nombre.

lo que sentirá quien pierde vuestro deudo, vuestra nobleza y vuestro mayorazgo, con tal prenda como mi señora doña Inés. Pero ya que mi suerte estorba tal ventura, tenedla a no pequeña, que el señor don Gil de Albonoz, que esta lleva, esté en estado de casarse y deseoso de que sea con las mejoras que en vuestra hija le he ofrecido. Su sangre, discreción, edad y mayorazgo, que heredará brevemente de diez mil ducados de renta, os pueden hacer olvidar el favor que os debo, y dejarme a mí envidioso. La merced que le hiciéredes recibiré en lugar de don Martín, que os besa las manos. Dadme muchas y buenas nuevas de vuestra salud y gusto, que el cielo aumente, etc. Valladolid y julio, etc. Don Andrés de Guzmán».

Seáis, señor, mil veces bien venido
para alegrar aquesta casa vuestra, 540
que para comprobar lo que he leído
sobra el valor que vuestro talle muestra.
Dichosa doña Inés hubiera sido
si para ennoblecer la sangre nuestra
prendas de don Martín con prendas mías 545
regocijara mis postreros días.
Ha muchos años que los dos tenemos
recíproca amistad, ya convertida
en natural amor, que en los extremos
de la primera edad tarde se olvida. 550
No pocos ha también que no nos vemos,
a cuya causa en descansada vida
quisiera yo, comunicando prendas,
juntar como las almas, las haciendas.
Pero pues don Martín inadvertido 555
hace imposible el dicho casamiento,
que vos en su lugar hayáis venido,
señor don Gil, me tiene muy contento.
No digo que mejora de marido

DON MARTÍN

mi Inés, que al fin será encarecimiento 560
de algún modo en agravio de mi amigo,
mas que lo juzgo creed, si no lo digo.

Comenzáis de manera a aventajaros
en hacerme merced, que temeroso,
señor don Pedro, de poder pagaros 565
aun en palabras (que en el generoso
son prendas de valor), para envidiaros
en obras y en palabras victorioso,
agradezco callando y mudo nuestro
que no soy mío ya porque soy vuestro. 570
Deudos tengo en la corte, y muchos de
[ellos

títulos, que podrán daros noticia
de quién soy, si os importa conocellos,
que la suerte me fue en esto propicia.
Aunque si os informáis, de los cabellos 575
quedará mi esperanza, que codicia
lograr abrazos y cumplir deseos,
abreviando noticias y rodeos.
Fuera de que mi padre (que quisiera
darme en Valladolid esposa a gusto 580
más de su edad que a mi elección) me
[espera

por puntos, y si sabe que a disgusto
suyo me caso aquí, de tal manera
lo tiene de sentir, que si del susto
de estas nuevas no muere, ha de
[estorbarme 585

DON PEDRO

la dicha que en secreto podéis darme.
No tengo yo en tan poco de mi amigo
el crédito y estima, que no sobre
su firma sola, sin buscar testigo
por quien vuestro valor alientos cobre. 590
Negociado tenéis para conmigo,

575 *de los cabellos*: extendida ya en el habla coloquial, se refiere a la ansiedad por conseguir algo que está también plagado de peligros.

582 *por puntos*: 'enseguida'.

- y aunque un hidalgo fuérades tan pobre
como el que más, a doña Inés os diera
si don Andrés por vos intercediera.
- DON MARTÍN (*A Osorio aparte.*) El embeleco, Osorio,
[va excelente. 595
- OSORIO [*Aparte a él.*] Aprieta con la boda
[antes que venga
doña Juana a estorbarlo.
- DON MARTÍN [*A Osorio.*] Brevemente
mi diligencia hará que efecto tenga.
- DON PEDRO No quiero que cojamos de repente,
don Gil, a doña Inés, sin que prevenga 600
la prudencia palabras para el susto
que suele dar un no esperado gusto.
Si verla pretendéis, irá esta tarde
a la Huerta del Duque convidada,
y sin saber quién sois haréis alarde 605
de vuestra voluntad.
- DON MARTÍN ¡Oh, prenda amada!
Camine el sol porque otro sol aguarde
y deteniendo el paso a su jornada
haga inmóvil su luz, para que sea
eterno el día que sus ojos vea. 610
- DON PEDRO Si no tenéis posada prevenida
y ésta merece huésped tan honrado,
recibiré merced.
- DON MARTÍN Apercebida
está cerca de aquí, según me han dado
noticia, la de un primo; aunque la vida, 615

604 *Huerta del Duque*: su fundador y dueño fue Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco, dando así nombre a la actual calle Almirante. Como indica Mesonero Romanos (*El antiguo Madrid por el curioso parlante*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1925, pág. 107), la mayor parte del solar fue cedido por sus dueños para la fundación del convento de San Pascual.

607 Es decir, doña Inés.

608 En Zamora Vicente 'el sol', creando repetición con el verso anterior.

613 *Apercebida*: 'bien abastecida', 'preparada'.

que en esta sus venturas ha cifrado,
 hiciera aquí de su contento alarde.
 DON PEDRO En la huerta os espero.
 DON MARTÍN El cielo os guarde.

(*Vanse. Salen DOÑA INÉS y DON JUAN.*)

DOÑA INÉS	En dando tú en recelar, no acabaremos hogaño.	620
DON JUAN	Mucho deseas acabar.	
DOÑA INÉS	Pesado estás hoy y extraño.	
DON JUAN	¿No ha de pesar un pesar? No vayas hoy, por mi vida si es que te importa, a la huerta.	625
DOÑA INÉS	Si mi prima me convida...	
DON JUAN	Donde no hay voluntad cierta no falta excusa fingida.	
DOÑA INÉS	¿Qué disgusto se te sigue de que yo vaya?	
DON JUAN	Parece que el temor que me persigue triste suceso me ofrece sin que mi amor le mitigue. Pero en fin, ¿te determinas de ir allá?	630
DOÑA INÉS	Ve tú también y verás cómo imaginas de mi firmeza no bien.	635
DON JUAN	Como en mi alma predominas, obedecerte es forzoso.	
DOÑA INÉS	Celos y escrúpulos son de una especie, y un curioso (<i>Sale don Pedro.</i>)* duda de la salvación, don Juan, del escrupuloso.	640

* En Zamora Vicente la acotación, tras el v. 643, reza: 'Vuelve DON PEDRO, y se queda escuchando a la puerta'.

	Tú solamente has de ser mi esposo; ve allá a la tarde.	645
DON PEDRO	[<i>Aparte.</i>] ¡Su esposo! ¿Cómo?	
DON JUAN	A temer voy. Adiós.	
DOÑA INÉS	Él te me guarde. (<i>Vase don Juan.</i>)	
DON PEDRO	Inés.	
DOÑA INÉS	Señor, ¿es querer decirme que tome el manto? Aguardándome estará mi prima.	650
DON PEDRO	Mucho me espanto de que des palabra ya de casarte. ¿Tiempo tanto ha que dilato el ponerte en estado? ¿Tantas canas peinas, que osas atreverte a dar palabras livianas con que apresures mi muerte? ¿Qué hacía don Juan aquí?	655
DOÑA INÉS	No te alteres, que no es justo; que yo palabra le di, presuponiendo tu gusto, y no pierdes, siendo así, nada en que don Juan pretenda ser tu yerno, si el valor sabes que ilustra su hacienda.	660
DON PEDRO	Esposo tienes mejor; detén al deseo la rienda. No te pensaba dar cuenta tan presto de lo que trazo, pero con tal prisa intenta cumplir tu apetito el plazo, no sé si diga en tu afrenta, que, aunque mude intento, quiero atajarla. Aquí ha venido un bizarro caballero, rico, y muy bien nacido,	665 670 675

	de Valladolid. Primero que le admitas le verás.	
	Diez mil ducados de renta hereda y espera más, y corre ya por mi cuenta el sí que a don Juan le das.	680
DOÑA INÉS	¿Faltan hombres en Madrid con cuya hacienda y apoyo me cases sin ese ardid?	685
	¿No es mar Madrid? ¿No es arroyo de este mar Valladolid? Pues por un arroyo, ¿olvidas del mar los ricos despojos?	690
	¿O es bien que mi gusto impidas, y entrando amor por los ojos, dueño me ofrezcas de oídas? Si la codicia civil que a toda vejez infama	695
	te vence, mira que es vil defecto. ¿Cómo se llama ese hombre?	
DON PEDRO	Don Gil.	
DOÑA INÉS	¿Don Gil?	
	¿Marido de villancico? ¿Gil? ¡Jesús, no me le nombres!	700
DON PEDRO	Ponle un cayado y pellico. No repares en los nombres cuando el dueño es noble y rico: tú le verás, y yo sé que has de volver esta noche perdida por él.	705
DOÑA INÉS	Sí haré.	

687-688 Sobre las implicaciones de estos dos versos, véase lo dicho en la Introducción.

699 Es cierto, como recordaron ya Griswold Morley y Richard W. Tayler en *Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1961, que Gil solía ser nombre adjudicado a personajes de baja extracción.

DON PEDRO Tu prima aguarda en el coche
a la puerta.

DOÑA INÉS Ya no iré
con el gusto que entendí.
Denme un manto.

DON PEDRO Allá ha de estar, 710
que yo se lo dije así.

DOÑA INÉS ¿Con Gil me quieren casar?
¿Soy yo Teresa? ¡Ay de mí! (*Vanse.*)

(*Sale DOÑA JUANA de hombre.*)

DOÑA JUANA A esta huerta he sabido que don Pedro
trae a su hija, doña Inés, y en ella 715
mi don Martín ingrato piensa vella.
Dichosa he sido en descubrir tan presto
la casa, los amores y el enredo,
que no han de conseguir, si de mi parte,
Fortuna, mi dolor puede obligarte. 720
En casa de mi opuesta he ya obligado
a quien me avise siempre; darle quiero
gracias de estos milagros al dinero.

(*Sale CARAMANCHEL.*)

CARAMANCHEL Aquí dijo mi amo hermafrodita
que me esperaba, y vive Dios, que pienso 725
que es algún familiar que en traje de
[hombre
ha venido a sacarme de jüicio,
y en siéndolo, doy cuenta al Santo
[Oficio.

DOÑA JUANA ¿Caramanchel?

CARAMANCHEL Señor, muy benvenuto.
¿Adónde bueno o malo por el Prado? 730

DOÑA JUANA Vengo a ver a una dama por quien bebo
los vientos.

729 *benvenuto*: 'bene venuto' en Zamora Vicente.

CARAMANCHEL ¿Vientos bebes? Mal despacho;
barato es el licor mas no borracho.
¿Y tú la quieres bien?

DOÑA JUANA La adoro.

CARAMANCHEL Bueno,
no os haréis, a lo menos, mucho daño, 735
que en el juego de amor, aunque os deis
[priesa,
si de la barba llego a colegillo,
nunca haréis chilindrón, más capadillo.
(*Suena música dentro.*)*
Mas ¿qué música es esta?

DOÑA JUANA Los que vienen
con mi dama serán, que convidada 740
a este paraíso, es ángel suyo.
Retírate y verás hoy maravillas.

CARAMANCHEL ¿Hay cosa igual? ¡Capón y con cosquillas!

(*Músicos cantando, DON JUAN, DOÑA INÉS, y DOÑA CLARA como de campo. DOÑA JUANA, CARAMANCHEL.*)

MÚSICOS	Alamicos del Prado, fuentes del Duque, despertad a mi niña porque me escuche, y decid que compare con sus arenas sus desdenes y gracias, mi amor y penas, y pues vuestros arroyos saltan y bullen, despertad a mi niña porque me escuche.	745 750 755
---------	--	---

* Sigo, al insertar esta acotación, el criterio de Zamora Vicente.

743 En Arellano, '¿Hay cosa igual, capón y con cosquillas?'.

744-755 Práctica común de insertar cancioncillas de tipo tradicional en las comedias, se trata de una hermosa albadá que tiene amplio comentario en Tirso de Molina, *Poesías líricas*, Ernesto Jareño (ed.), Madrid, Castalia, 1980; véase, además, Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987.

DOÑA CLARA	¡Bello jardín!	
DOÑA INÉS	Estas parras, de estos álamos doseles, que a los cuellos, cual joyeles, entre sus hojas bizarras traen colgando los racimos nos darán sombra mejor.	760
DON JUAN	Si alimenta Baco a Amor, entre sus frutos opimos no se hallará mal el mío.	
DOÑA INÉS	Siéntate aquí, doña Clara y en esta fuente repara, cuyo cristal puro y frío besos ofrece a la sed.	765
DON JUAN	En fin, ¿quisiste venir a esta huerta?	
DOÑA INÉS	A desmentir, señor, a vuesa merced y examinar mi firmeza.	770
DOÑA JUANA	[<i>Aparte a Caramanchel.</i>] ¿No es mujer bella?	
CARAMANCHEL	[<i>Aparte a su ama.</i>] El dinero no lo es tanto, aunque prefiero a la suya tu belleza.	775
DOÑA JUANA	[<i>Aparte a Caramanchel.</i>]* Pues por ella estoy perdido. Hablarla quiero.	
CARAMANCHEL	Bien puedes. [<i>Se acerca doña Juana.</i>]**	
DOÑA JUANA	Besando a vuestas mercedes las manos, licencia pido, por forastero siquiera,	780

763 *opimos*: 'ricos', 'fértiles'.

769-770 No aparece como pregunta en Zamora Vicente.

771 *vuesa*: 'vuestra' en Zamora Vicente.

* Estos tres apartes no existen en Arellano; sí en Zamora Vicente.

** No existe en Zamora Vicente.

	para gozar el recreo que aquí tan colmado veo.	
DOÑA CLARA	Faltando vos, no lo fuera.	
DOÑA INÉS	¿De dónde es vuesa merced?	
DOÑA JUANA	En Valladolid nací.	785
DOÑA INÉS	¿Cazolero?	
DOÑA JUANA	Tendré así más sazón.	
DOÑA INÉS	Don Juan, haced lugar a este caballero.	
DON JUAN	Pues que mi lado le doy, con él cortesano estoy.	790
	[<i>Aparte.</i>]* Ya de celos desespero.	
DOÑA INÉS	[<i>Aparte.</i>] ¡Qué airoso y gallardo talle! ¡Qué buena cara!	
DON JUAN	[<i>Aparte.</i>] ¡Ay de mí! ¿Mírale doña Inés? Sí.	
	¡Qué presto empiezo a envidialle!	795
DOÑA INÉS	¿Y que es de Valladolid vuesarced? ¿Conocerá un don Gil, también de allá, que vino ahora a Madrid?	
DOÑA JUANA	¿Don Gil de qué?	
DOÑA INÉS	¿Qué sé yo?	800
	¿Puede haber más que un don Gil en todo el mundo?	
DOÑA JUANA	¿Tan vil es el nombre?	
DOÑA INÉS	¿Quién creyó que un <i>don</i> fuera guarnición	

786 *Cazolero*: natural de Valladolid. La crítica reciente ha determinado que deriva, equivocadamente, de *cazalleros* en recuerdo de Agustín de Cazalla, doctor, jefe de la propaganda luterana, que fue quemado por la Inquisición en 1559.

* Situado en Zamora Vicente al inicio de la intervención de don Juan, cambiando con ello el significado de forma parcial.

796 *Y que*: equivale a 'diz que', 'se dice que'; véase Ángel Rosenblat, *Notas de morfología dialectal*, Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, II, 1946.

	de un <i>Gil</i> , que siendo zagal anda rompiendo sayal de villancico en canción?	805
CARAMANCHEL	El nombre es digno de estima, a pagar de mi dinero, y si no...	
DOÑA JUANA	Calla, grosero.	810
CARAMANCHEL	Gil es mi amo, y es la prima y el bordón de todo nombre, y en Gil se rematan mil, que hay perejil, toronjil, cenojil, porque se asombre el mundo de cuán sutil es, que rompe cambray, y hasta en Valladolid hay Puerta de <i>Teresa Gil</i> .	815
DOÑA JUANA	Y yo me llamo también don Gil, al servicio vuestro.	820
DOÑA INÉS	¿Vos don Gil?	
DOÑA JUANA	Si en serlo nuestro cosa que no os esté bien o que no gustéis, desde hoy me volveré a confirmar. Ya no me pienso llamar don Gil; solo aquello soy que vos gustéis.	825

811-812 *prima*, *bordón*: son cuerdas de guitarra; *bordón* también significa báculo. Es decir, el nombre de Gil es lo principal (*prima*) y sostén de cualquier otro (*bordón*).

817 *cambray*: «tela de lienzo, muy delgada y fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas. Díjose así por haber venido de la ciudad de Cambrai, donde por lo regular se fabrica» (*Aut.*). Aparece frecuentemente citada en las comedias del periodo. Véase, a este respecto, Enrique García Santo-Tomás, «Cultura material y fetiches quevedescos», *Edad de Oro*, XXIII (2004), 417-433.

819 La calle de Teresa Gil está en el centro de Valladolid, y en ella se halla el convento de Porta Coeli, sepultura de don Rodrigo Calderón. Teresa Gil es la infanta portuguesa que fundó el convento de Sancti Spiritus en Toro.

825 *me volveré a confirmar*: 'me pondré otro nombre'.

DON JUAN	Caballero, no importa a las que aquí están que os llaméis Gil o Beltrán; sed cortés y no grosero.	830
DOÑA JUANA	Perdonad si os ofendí, que por gusto de una dama...	
DOÑA INÉS	Paso, don Juan.	
DON JUAN	Si se llama don Gil, ¿qué se nos da aquí?	835
DOÑA INÉS	[<i>Aparte.</i>] Este es sin duda el que viene a ser mi dueño; y es tal, que no me parece mal. ¡Extremada cara tiene!	
DOÑA JUANA	Pésame de haberos dado disgusto.	840
DON JUAN	También a mí, si del límite salí; ya yo estoy desenojado.	
DOÑA CLARA	La música en paz os ponga. [<i>Levántanse.</i>]	
DOÑA INÉS	Salid, señor, a danzar.	845
DON JUAN	[<i>Aparte.</i>] Este don Gil me ha de dar en qué entender. Mas disponga el hado lo que quisiere, que doña Inés será mía, y si compite y porfia, tendrased lo que viniere.	850
DOÑA INÉS	¿No salís?	
DON JUAN	No danzo yo.	
DOÑA INÉS	¿Y el señor don Gil?	
DOÑA JUANA	No quiero dar pena a este caballero.	
DON JUAN	Ya mi enojo se acabó. Danzad.	855
DOÑA INÉS	Salga, pues, conmigo.	

834 *Paso*: 'silencio', 'cuidado'.

847 *entender*: tener preocupaciones.

toronjil, murta y azahar».

 Los bueyes de las sospechas

 el río agotando van, 885

 que donde ellas se confirman

 pocas esperanzas hay.

 Y viendo que, a falta de agua,

 parado el molino está,

 de esta suerte le pregunta 890

 la niña que empieza a amar:

 «Molinico, ¿por qué no muelas?»

 «Porque me beben el agua los bueyes».

 Vio al Amor lleno de harina

 moliendo la libertad 895

 de las almas que atormenta,

 y así le cantó al llegar:

 «Molinero sois, Amor,

 y sois moledor».

 «Si lo soy, apartesé, 900

 que le enharinaré».

(Acaban el baile.)

DOÑA INÉS	Don Gil de dos mil donaires, a cada vuelta y mudanza que habéis dado, dio mil vueltas en vuestro favor el alma. 905 Ya sé que a ser dueño mío venís; perdonad si, ingrata, antes de veros rehusé el bien que mi amor aguarda. ¡Muy enamorada estoy! 910
DOÑA CLARA	<i>[Aparte.]</i> Perdida de enamorada me tiene el don Gil de perlas.

903 *mudanza*: cierto número de movimientos, que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos; véase Calderón, *El maestro de danzar*: «... que sabrá presto / cuanto hay que saber, porque / a la primer lición veo / que ha hecho toda una mudanza».

DOÑA JUANA	No quiero solo en palabras pagar lo mucho que os debo. Aquel caballero os guarda, y me mira receloso; voyme.	915
DOÑA INÉS	¿Son celos?	
DOÑA JUANA	No es nada.	
DOÑA INÉS	¿Sabéis mi casa?	
DOÑA JUANA	Y muy bien.	
DOÑA INÉS	¿Y no iréis a honrar mi casa, pues por dueño os obedece?	920
DOÑA JUANA	A lo menos a rondarla esta noche.	
DOÑA INÉS	Velarela, Argos toda, a sus ventanas.	
DOÑA JUANA	Adiós.	
DOÑA CLARA	(<i>Aparte.</i>) Que se va. ¡Ay de mí!	
DOÑA INÉS	No haya falta.	
DOÑA JUANA	No habrá falta.	925

(*Vanse DOÑA JUANA y CARAMANCHEL.*)

DOÑA INÉS	Don Juan, ¿qué melancolía es esa?	
DON JUAN	Esto es dar al alma desengaños que la curen y aborrezcan tus mudanzas. Ah, Inés, en fin, ¿salí cierto?	930
DOÑA INÉS	Mi padre viene; remata o para después olvida pesares.	
DON JUAN	Voyme, tirana; mas tú me lo pagarás. (<i>Vase.</i>)	
DOÑA INÉS	¡Ay que me la jura, Clara! Más quiero el pie de don Gil que la mano de un monarca.	935

923 *Argos*: véase v. 200.

930 *salí cierto*: ocurrir lo que se temía.

(Salen DON MARTÍN y DON PEDRO.)

- DON PEDRO ¿Inés?
DOÑA INÉS Padre de mis ojos,
don Gil no es hombre, es la gracia,
la sal, el donaire, el gusto 940
que amor en sus cielos guarda.
Ya le he visto, ya le quiero,
ya le adoro, ya se agravia
el alma con dilaciones
que martirizan mis ansias. 945
- DON PEDRO Don Gil, ¿cuándo os vio mi Inés?
[Habla bajo con don Martín.]
- DON MARTÍN Si no es al salir de casa
para venir a esta huerta,
no sé yo cuándo.
- DON PEDRO Esto basta.
Milagros, don Gil, han sido 950
de esa presencia bizarra.
Negociado habéis por vos;
llegad y dadla las gracias.
- DON MARTÍN Señora, no sé a quién pida
méritos, obras, palabras 955
con que encarecer la suerte
que a tanto bien me levanta.
¿Posible es que solo el verme
en la calle os diese causa
a tanto bien? ¿Es posible 960
que me admitís, prenda cara?
Dadme...
- DOÑA INÉS ¿Qué es esto? ¿Estáis loco?
¿Yo por vos enamorada?
Yo a vos, ¿cuándo os vi en mi vida?
(Aparte.) ¿Hay más donosa maraña? 965
- DON PEDRO Hija, Inés, ¿perdiste el seso?
- DON MARTÍN ¿Qué es esto, cielos?
- DON PEDRO ¿No acabas
de decir que a don Gil viste?

DOÑA INÉS	¿Pues bien?	
DON PEDRO	¿Su talle no ensalzas?	
DOÑA INÉS	Digo que es un ángel, pues.	970
DON PEDRO	¿No le ofreces sí y palabra de esposa?	
DOÑA INÉS	¿Qué sacas de eso, que de mis quicios me sacas?	
DON PEDRO	¡Que a don Gil tienes presente!	
DOÑA INÉS	¿A quién?	
DON PEDRO	Al mismo que alabas.	975
DON MARTÍN	Yo soy don Gil, Inés mía.	
DOÑA INÉS	¿Vos don Gil?	
DON MARTÍN	Yo.	
DOÑA INÉS	¡La bobada!	
DON PEDRO	Por mi vida, que es el mismo.	
DOÑA INÉS	¿Don Gil tan lleno de barbas?	
	Es el don Gil que yo adoro	980
	un Gilito de esmeraldas.	
DON PEDRO	Ella está loca, sin duda.	
DON MARTÍN	Valladolid es mi patria.	
DOÑA INÉS	De allá es mi don Gil también.	
DON PEDRO	Hija, mira que te engañas.	985
DON MARTÍN	En toda Valladolid	
	no hay, doña Inés de mi alma,	
	otro don Gil, sino es yo.	
DON PEDRO	¿Qué señas tiene ese? Aguarda.	
DOÑA INÉS	Una cara como un oro,	990
	de almíbar unas palabras,	
	y unas calzas todas verdes,	
	que cielos son, y no calzas.	
	Ahora se va de aquí.	
DON PEDRO	¿Don Gil de cómo se llama?	995
DOÑA INÉS	Don Gil de las calzas verdes	
	le llamo yo, y esto basta.	
DON PEDRO	Ella ha perdido el juicio.	
	¿Qué será esto, doña Clara?	
DOÑA CLARA	Que a don Gil tengo por dueño.	1000
DOÑA INÉS	¿Tú?	

DOÑA CLARA	Yo, pues, y en yendo a casa procuraré que mi padre me case con él.	
DOÑA INÉS	El alma te haré yo sacar primero.	
DON MARTÍN	¡Hay tal don Gil!	
DON PEDRO	Tus mudanzas han de obligarme...	1005
DOÑA INÉS	Don Gil es mi esposo; ¿qué te cansas?	
DON MARTÍN	Yo soy don Gil, Inés mía; cumpla yo tus esperanzas.	
DOÑA INÉS	Don Gil de las calzas verdes he dicho yo.	1010
DON PEDRO	Amor de calzas ¿quién le ha visto?	
DON MARTÍN	Calzas verdes me pongo desde mañana si esta color apetece.	
DON PEDRO	Ven, loca.	
DOÑA INÉS	¡Ay, don Gil del alma!	1015

HABLAN EN ÉL LAS PERSONAS SIGUIENTES

QUINTANA
DOÑA JUANA
DOÑA INÉS
DON JUAN
DON PEDRO

VALDIVIESO (escudero)
DON MARTÍN
OSORIO
CARAMANCHEL
UN PAJE

Acto segundo

Salen QUINTANA y DOÑA JUANA, de mujer

QUINTANA	No sé a quién te comparar: Pedro de Urdemalas eres; pero ¿cuándo las mujeres no supistes enredar?	
DOÑA JUANA	Esto, Quintana, hasta aquí es lo que me ha sucedido. Doña Inés pierde el sentido con la libertad por mí; don Martín anda buscando este don Gil que en su amor y nombre es competidor, mas con tal recato ando huyéndole la presencia que desatinado entiende que soy hechicero o duende; pierde el viejo la paciencia	1020 1025 1030

1017-1019 *Pedro de Urdemalas ... enredar*: Pedro de Urdemalas fue un tipo folklórico con fama de enredador y tramposo. Cuenta con gran prosapia literaria desde Juan del Encina, Suero de Quiñones, Lope de Vega, Pérez de Montalbán y Salas Barbadillo, siendo la creación cervantina quizá la más lograda y conocida. Para esta época su nombre ya perduraba en el imaginario colectivo y, por tanto, la alusión tirsiana tiene perfecto sentido en el contexto en que aparece, como manipulador y mujeriego.

	<p> porque la tal doña Inés ni sus ruegos obedece ni a don Martín apetece, y de tal manera es el amor que me ha cobrado, que como no vuelvo a vella, desde entonces atropella con pundonores de estado. Y como de mí no sabe, no hay paje o criado en casa, ni gente por ella pasa, con quien llorando no acabe que me busque. </p>	<p>1035</p> <p>1040</p>
QUINTANA	Si te pierdes quizás te pregonará.	1045
DOÑA JUANA	<p> A los que me buscan da por señas mis calzas verdes. Un don Juan que la servía, loco de ver su desdén, para matarme también me busca. </p>	1050
QUINTANA	<p> Señora mía, iojo a la vida, que anda en terrible tentación! Procede con discreción o perderás la demanda. </p>	1055
DOÑA JUANA	<p> Yo me libraré de todo. Una doña Clara que es prima de mi doña Inés también me quiere de modo que a su padre ha persuadido, si viva la quiere ver, que me la dé por mujer. </p>	1060

1039 *pundonores de estado*: los respetos debidos a su condición social.

1043 *no acabe*: no logre algo de alguien; véase *Quijote*, I, 23: «Rogámosle que nos dijese quién era, mas nunca lo pudimos acabar con él.»

1060 *padre*: aparece *madre* por error en todas las ediciones anteriores, excepto en la de Arellano.

QUINTANA	Harás notable marido.	
DOÑA JUANA	A este fin me hace buscar casi, Quintana, a pregones, por posadas y mesones, sin cansarse en preguntar por un don Gil de unas calzas verdes, de Valladolid.	1065
QUINTANA	¡Señas son para Madrid	1070
DOÑA JUANA	buenas! Bien tu ingenio ensalzas. El criado que te dije que en partiéndote de mí en la Puente recibí también confuso se aflige porque desde ayer acá no ha podido descubrirme, ni yo ceso de reírme de ver cuál viene y cuál va buscándome como aguja por esta calle, después de saber de doña Inés si me esconde alguna bruja, y como no halla noticia de mí, afirmará por cierto que el dicho don Juan me ha muerto.	1075
QUINTANA	Pondrale ante la justicia.	1080
DOÑA JUANA	Bien puede ser porque es fiel, gran servicial, lindo humor, y me tiene extraño amor.	1085
QUINTANA	¿Llámase?	1090
DOÑA JUANA	Caramanchel.	
QUINTANA	Pues bien; ahora, ¿a qué fin te has vuelto mujer?	
DOÑA JUANA	Engaños son todos nuevos y extraños en daño de don Martín.	1095

1069 *de*: 'en' en Zamora Vicente.

1074 Se refiere, una vez más, a la Puente Segoviana (v. 2).

QUINTANA	¿Y si se acaban?	
DOÑA JUANA	Doña Inés contribuirá, que no ama quien no da.	1130
QUINTANA	En otros tiempos no daban. Vuélvome pues a Vallecas hasta ver de estas marañas el fin.	
DOÑA JUANA	Di de mis hazañas.	
QUINTANA	Yo apostaré que te truecas hoy en hombre y en mujer veinte veces.	1135
DOÑA JUANA	Las que viere que mi remedio requiere, porque todo es menester. Mas ¿sabes lo que he pensado primero que allá te partas? Que con un pliego de cartas finjas que ahora has llegado de Valladolid en busca de mi amante.	1140
QUINTANA	¿Y a qué fin?	1145
DOÑA JUANA	Trae sospechas don Martín de que quien su amor ofusca soy yo, que en su seguimiento desde mi patria he venido y soy el don Gil fingido.	1150
	Para que este pensamiento no le asegure, será bien fingir que yo le escribo desde allá y que por él vivo como quien sin alma está.	1155
	Dirasle tú que me dejas en un convento encerrada con sospechas de preñada, y darasle muchas quejas de mi parte, y que si sabe	1160

1132 *Vallecas*: véase v. 239.

mi padre de mi preñez,
 malograré su vejez,
 o me ha de dar muerte grave.
 Con esto le desatino,
 y creyendo que allá estoy 1165
 no dirá que don Gil soy.
 Voyme a poner de camino.
 Y yo a escribir.
 QUINTANA Vamos, pues;
 DOÑA JUANA darasme la carta escrita.
 QUINTANA Ven, que espero una visita. 1170
 DOÑA JUANA ¿Visita?
 DOÑA JUANA De doña Inés. (*Vanse.*)

(DOÑA INÉS *con manto*, y DON JUAN.)

DOÑA INÉS Don Juan, donde no hay amor,
 pedir celos es locura.
 DON JUAN ¿Que no hay amor?
 DOÑA INÉS La hermosura
 del mundo tanto es mayor, 1175
 cuanto es la naturaleza
 más varia en él, y así quiero

1174-1177 *La hermosura ... en él*: tópico muy repetido en las letras del período, desde el famoso homenaje de Cervantes en el soneto de Damón del Libro V de *La Galatea* y en la copla que aparece en el *Quijote*, II, 38, hasta el de Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* (v. 180). Parece que procede del soneto 48 del poeta petrarquista Serafino Aquilano (1466-1500): «Così va il mondo: ognun segue sua stella, / ciascuno è in terra a qualche fin producto; / et per tal variar natura è bella.» Sobre la *translatio* en España de este verso, véase Alfred Morel-Fatio, «La fortune en Espagne d'un vers italien», *Revista de Filología Española*, 3 (1916), 63-66; Enrique Díez-Canedo, quien fue el primero en identificar al autor en su artículo «Fortuna española de un verso italiano», *Revista de Filología Española*, 3 (1916), 168-170; Alfonso Reyes, «Fortuna española de un verso italiano (per troppo variar natura è bella)», *Revista de Filología Española*, 4 (1917), 208; Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, págs. 168-170; Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Planeta, 1983, pág. 489n (con más bibliografía). El propio Tirso vuelve a él en *El celoso prudente*: «Suele, Alberto, / de cuando en cuando hacer naturaleza, / aunque es en variar tan admirable, / igual conformidad a su destreza».

- ser mutable, porque espero
tener así más belleza.
- DON JUAN Si la que es más variable, 1180
esa es más bella, en ti fundo
la hermosura de este mundo,
porque eres la más mutable.
¿Por un rapaz me desprecias
antes de saber quién es? 1185
- DOÑA INÉS ¡Por un niño, doña Inés!
Excusa palabras necias
y mira, don Juan, que estoy
en casa ajena.
- DON JUAN Inconstante,
¡no lograrás a tu amante! 1190
¡A matar tu don Gil voy!
¿A qué don Gil?
- DOÑA INÉS Al rapaz,
DON JUAN ingrata, por quien te pierdes.
DOÑA INÉS Don Gil de las calzas verdes
no es quien perturba tu paz. 1195
Así nos dé vida Dios,
que no le he visto después
de aquella tarde. Otro es
el don Gil que priva.
- DON JUAN ¿Hay dos?
DOÑA INÉS Sí, don Juan, que el don Gilico, 1200
o fingió llamarse así
o si a vivir vino aquí
de asiento, te certifico
que de todos se burló.
El que de casa te ha echado 1205
es un don Gil muy barbado
a quien aborrezco yo;
pero quíereme casar
con él mi padre, y es fuerza
que por darle gusto tuerza 1210
mi inclinación. Si a matar
estotro don Gil te atreves,
de Albornoze tiene el renombre,

- y aunque dicen que es muy hombre,
como amor y ánimo lleves, 1215
el premio a mi cuenta escribe.
DON JUAN ¿Don Gil de Albornoz se llama?
DOÑA INÉS Así lo dice la fama,
y en casa del conde vive,
nuestro vecino.
- DON JUAN ¿Tan cerca? 1220
DOÑA INÉS Por tenerme cerca a mí.
DON JUAN ¡Y qué! ¿Le aborreces?
DOÑA INÉS Sí.
DON JUAN Pues si con su muerte merca
mi fe tu amor, el laurel
ya tu cabeza previene, 1225
que te hago voto solene
que pueden doblar por él. (*Vase.*)
DOÑA INÉS ¡Ojalá! Que de esta suerte
aseguraré la vida
del don Gil por quien perdida 1230
estoy, pues dándole muerte
quedaré libre, y mi padre
no aumentará mi tormento
con su odioso casamiento,
por más que su hacienda cuadre 1235
a su avaricia maldita.

(DOÑA JUANA, *de mujer, sin manto*, y VALDIVIESO, *escudero viejo*.)

- DOÑA JUANA ¡Oh, señora doña Inés!
¿En mi casa? El interés

1223 *merca*: mercar, «lo mismo que comprar» (*Aut.*).

1226-1227 *te hago ... por él*: estos dos versos aluden a una canción tradicional de amplia difusión en la época: «Quién te me enojó, Isabel? / ¿Quién con lágrimas te tiene? / Que hago voto solene / que pueden doblar por él.» Ruiz de Alarcón la recoge en *La industria y la suerte*, y Lope de Vega hace lo propio en *Los Comendadores de Córdoba* y en *La moza de cántaro*. Para un registro de su popularidad, véase Margit Frenk, *op. cit.*

- estimo de esta visita.
 En verdad que iba yo a hacer 1240
 en este punto otro tanto.
 ¡Hola! ¿No hay quien quite el manto
 a doña Inés?
 VALDIVIESO (*A ella, al oído.*) ¿Qué ha de haber?
 ¿Qué dueñas has recibido
 o doncellas de labor? 1245
 ¿Hay otra vieja de honor
 más que yo?
 DOÑA JUANA No habrá venido
 Esperancilla ni Vega.
 ¡Jesús, y qué de ello pasa
 la que mudando de casa 1250
 hacienda y trastos trasiega!
 Quitadle vos ese manto,
 Valdivieso.
- (*Quítale y vase.*)
- DOÑA INÉS Doña Elvira,
 tu cara y talle me admira;
 de tu donaire me espanto. 1255
- DOÑA JUANA Favorécesme, aunque sea
 en nombre ajeno. Ya sé
 que bien te parezco en fe
 del que tu gusto desea.
 Seré como la ley vieja, 1260
 que tendré gracia en virtud
 de la nueva.

1247 Se refiere Tirso aquí a las *dueñas de honor*, «señora viuda y de respeto que en los palacios y casas daba autoridad en las antesalas y cuidaba de los demás criados» (*Aut.*). El caso más conocido en las letras del período es quizá el de Doña Rodríguez en la Segunda parte del *Quijote*, 48. Por su parte, las *doncellas de labor* a las que hace alusión el texto eran aquellas destinadas al trabajo casero, en particular la costura; en el mismo capítulo del *Quijote*, Doña Rodríguez cuenta sus desventuras afirmando: «mis padres, que empobrecieron antes de tiempo [...] me acomodaron a servir de doncella de labor a una principal señora».

1249 *qué de ello*: 'cuánto'.

DOÑA INÉS	Juventud tienes harta: extremos deja; que aunque no puedo negar que te amo porque pareces a quien adoro, mereces por ti sola enamorar a un Adonis, a un Narciso, y al sol que tus ojos viere.	1265
DOÑA JUANA	Pues yo sé quién no me quiere, aunque otros tiempos me quiso.	1270
DOÑA INÉS	¡Maldígale Dios! ¿Quién es quien se atreve a darte enojos?	
DOÑA JUANA	Las lágrimas a los ojos me sacaste, doña Inés. Mudemos conversación, que refrescas la memoria de mi lamentable historia.	1275
DOÑA INÉS	Si la comunicación quita la melancolía, y en nuestra amistad consientes, tu desgracia es bien me cuentes, pues ya te dije la mía.	1280
DOÑA JUANA	No, por tus ojos; que amores ajenos cansan.	
DOÑA INÉS	Ea, amiga...	1285
DOÑA JUANA	En fin, ¿quieres te la diga? Pues escúchame y no llores. En Burgos, noble cabeza de Castilla, me dio el ser don Rodrigo de Cisneros y sus desgracias con él. Nací amante, ¡qué desdicha!, pues desde la cuna amé a un don Miguel de Ribera, tan gentil como cruel.	1290 1295

1268 *Adonis, Narciso*: personajes de la mitología griega conocidos por su gran belleza.

1294 *Miguel de Ribera*: sobre el cambio de nombre de este personaje a Miguel de Cisneros, véase lo dicho en la Introducción.

Correspondió a los principios
 porque la voluntad es
 cambio que entra caudaloso
 pero no tarda en romper.

Llegó nuestro amor al punto 1300
 acostumbrado, que fue
 a pagar yo de contado
 fiada en su prometer.
 Diome palabra de esposo.

¡Mal haya la simple, amén, 1305
 que no escarmienta en palabras
 cuando tantas rotas ve!
 Partiose a Valladolid:
 cansado debió de ser.

Estaba sin padres yo; 1310
 súpelo, fuime tras él;
 engañome con achaques,
 y ya sabes, doña Inés,
 que el amor que anda achacoso
 de achaques muere también. 1315

Dábale su casa y mesa
 un primo que don Miguel
 tenía, mozo y gallardo,
 rico, discreto y cortés;
 llamábase este don Gil 1320
 de Albornoz y Coronel,
 de un don Martín de Guzmán
 amigo, pero no fiel.

Sucedió que al don Martín
 y a su padre, don Andrés, 1325
 les escribió de esta corte,
 tu padre pienso que fue,
 pidiéndole para esposo
 de una hermosa doña Inés
 que, si mal no conjeturo 1330
 tú sin duda debes ser.

1305 *¡Mal haya la simple, amén....*: fórmula tradicional para expresar maldición, empleada por la poesía culta de corte popular; para *amén*, véase v. 2004.

Había dado don Martín
 a una doña Juana fe
 y palabra de marido;
 mas no osándola romper 1335
 ofreció este casamiento
 al don Gil, y el interés
 de tu dote apetecible
 alas le puso a los pies.
 Dióle cartas de favor 1340
 el viejo, y quiso con él
 partirse al punto a esta corte,
 nueva imagen de Babel.
 Comunicó intento y cartas
 al amigo don Miguel, 1345
 mi ingrato dueño, ensalzando
 la hacienda, belleza y ser
 de su pretendida dama
 hasta los cielos; que fue
 echar fuego al apetito 1350
 y su codicia encender.
 Enamorose de oídas
 don Miguel de ti: al poder
 de tu dote lo atribuye,
 que ya amor es mercader, 1355
 y atropellando amistades,
 obligación, deudo y fe,
 de don Gil le hurtó las cartas
 y el nombre, porque con él
 disfrazándose, a esta corte 1360
 vino, pienso que no ha un mes.
 Vendiéndose por don Gil,
 te ha pedido por mujer.
 Yo, que sigo como sombra
 sus pasos, vine tras él, 1365
 sembrando por los caminos

1340 *cartas de favor*: 'cartas de recomendación'.

1343 Sobre el rendimiento literario de esta imagen, véase el v. 171 y lo dicho en la Introducción.

DOÑA INÉS	Bien le quieres, pues le alabas.	
DOÑA JUANA	Quisiérale, amiga, bien, si bien no hubiera querido a quien mal supo querer. Tengo esposo, aunque mudable; soy constante, aunque mujer; nobleza y valor me ilustran; aliento y no celos ten, que despreciando a don Gil y viendo que don Miguel tiene ya el sí de tu padre, si sin ti le puede haber, hice alquilar esta casa de donde cerca sabré el fin de tantas desdichas como en mis sucesos ves.	1400
DOÑA INÉS	¿Que don Miguel de Ribera el don Gil fingido fue que, dueño tuyo y tu esposo, quiere que yo el sí le dé?	1405
DOÑA JUANA	Esto es cierto.	1410
DOÑA INÉS	¿Que el don Gil verdadero y cierto fue aquel de las verdes calzas? ¡Triste de mí! ¿Qué he de hacer si te sirve, cara Elvira? Y aun por eso no me ve, que no le bastan dos ojos para llorar tu desdén.	1415
DOÑA JUANA	Como a don Miguel desprecies, también yo desdeñaré a don Gil.	1420
DOÑA INÉS	¿Pues de eso dudas? Hombre que tiene mujer, ¿cómo puede ser mi esposo? No temas eso.	1425
		1430

1422 *si te sirve*: si te corteja.

- el paso que da, imposibles
se le antojan. Vituperio
de su linaje serás 1455
si a consolarla no vas
y pare en el monasterio.
- DON MARTÍN Quintana, jurara yo
que desde Valladolid
había venido a Madrid 1460
a perseguirme.
- QUINTANA Eso no,
ni haces bien en no tenella
en opinión más honrada.
- DON MARTÍN ¿No pudiera disfrazada
seguirme?
- QUINTANA ¡Bonita es ella! 1465
Esta es la hora que está
rezando entre sus iguales
los salmos penitenciales
por ti. ¿Esa carta no da
certidumbre que te digo
la verdad? 1470
- DON MARTÍN Quintana, sí.
Las quejas que escribe aquí
mucho han de poder conmigo.
Vine a cierta pretensión
a Madrid, que el rey confirme, 1475
y partí sin despedirme
de ella por la dilación
forzosa que en mi partida
su amor había de poner,
pero pues llego a saber 1480
que corre riesgo su vida
y que mi amor coge el fruto

1468 *salmos penitenciales*: llamados así por los sentimientos de penitencia que encierran, forman parte de las siete súplicas distribuidas en el *Salterio* (son los números 6, 31, 37, 50, 101, 129 y 142). La tradición cristiana los utiliza para invocar del Señor el perdón de los pecados, que es el sentido que les da Tirso aquí. Los más conocidos y más en uso son el *Miserere* y el *De profundis*.

	que su hermosura me ofrece, cualquier tardanza parece pronóstico de mi luto.	1485
	Partireme esta semana sin falta, concluya o no a lo que vine.	
QUINTANA	Pues yo tomo la posta mañana, y a pedirla me adelanto las albricias.	1490
DON MARTÍN	Bien harás. Hoy esta corte verás, y yo escribiré entretanto. ¿Dónde tienes la posada? Que no te llevo a la mía porque malograr podría una traza comenzada que después sabrás despacio.	1495
QUINTANA	Junto al mesón de Paredes vivo.	
DON MARTÍN	Bien.	
QUINTANA	Mañana puedes, si tienes de ir a palacio, darme las cartas allá.	1500
DON MARTÍN	En buen hora. (<i>Aparte.</i>) No he querido que vaya donde he fingido ser don Gil, que deshará la máquina que levanto.	1505

1489 *tomo la posta*: véase nota a v. 169.

1491 *albricias*: *pedir albricias* es reclamar un premio o regalo por ser portador de buenas noticias.

1499 *mesón de paredes*: fue una posada medieval, propiedad de Miguel Simón Paredes. Hoy es una larga y estrecha calle, una de las más antiguas del barrio de Lavapiés, que en la época de Tirso se iniciaba en el convento de la Merced. Aunque el mesón no existe ya, tenemos en el número 13 una de las tabernas más antiguas de la zona, la de Antonio Sánchez. En ella hizo el pintor Ignacio Zuloaga su última exposición.

1501 *ir a palacio*: ir al Alcázar, residencia real y sede de la Administración pública, en donde se presentaba la documentación necesaria para las pretensiones.

1506 *máquina*: 'plan', 'maquinación'.

QUINTANA	Voyme, pues, a negociar.	
DON MARTÍN	Adiós.	
QUINTANA	<i>[Aparte.]</i> ¿En qué ha de parar, cielos, embeleco tanto? <i>(Vase.)</i>	
DON MARTÍN	Basta, que ya padre soy; basta, que está doña Juana preñada. Afición liviana, villano pago le doy. Con un hijo, es torpe modo el que aquí pretender quiero, indigno de un caballero. Pongamos remedio en todo dando la vuelta a mi tierra.	1510 1515

(Sale DON JUAN.)

DON JUAN	Señor don Gil de Alborno, si, como corre la voz, valor vuestro pecho encierra para lucir el acero, al paso que pretender contra su gusto mujer, pensamiento algo grosero, yo, que soy interesado en esta parte, quisiera que saliésemos afuera del lugar, y que en el Prado o Puente, sin que delante tuviésemos tanta gente, mostráseis ser valiente como mostráis ser amante.	1520 1525 1530
DON MARTÍN	La cólera requemada cortad por lo que os importa, que para quien no la corta, corta cóleras mi espada, que yo, que más flema tengo,	1535

1530 Véase nota a v. 253.

	no riño sin ocasión.	
	Si vos tenéis afición	1540
	cuando yo a casarme vengo	
	y me aborrece mi dama,	
	pues en su mano dejó	
	naturaleza el <i>sí</i> y <i>no</i> ,	
	y vos presumís que os ama,	1545
	pretendámosla los dos,	
	que cuando el <i>no</i> me dé a mí	
	y vos salgáis con el <i>sí</i> ,	
	no reñiré yo con vos.	
DON JUAN	Ella me ha dicho que es fuerza	1550
	hacer de su padre el gusto,	
	y que amándola, no es justo	
	la deje casar por fuerza,	
	y en fe de esta sinrazón,	
	o nos hemos de matar	1555
	o no os habéis de casar,	
	dejando su pretensión.	
DON MARTÍN	¿Doña Inés dice que quiere	
	a su padre obedecer,	
	y mi esposa admite ser?	1560
DON JUAN	A su inclinación prefiere	
	la caduca voluntad	
	de su padre.	
DON MARTÍN	Y por ventura	
	perder esa coyuntura,	
	¿no sería necedad?	1565
	Si con lo que yo procuro	
	salgo, ¿no es torpe imprudencia	
	el poner en contingencia	
	lo que ya tengo seguro?	
	¡Muy bueno fuera, por Dios	1570
	que después de reducida,	
	si yo no os quito la vida	
	me la quitásedes vos,	
	perdiendo mujer tan bella,	

1557 *dejando su pretensión*: dejando de cortejarla.

	y que, después de adquirido el nombre de su marido, os la dejase doncella!	1575
	No, señor. Permitid vos que logre de doña Inés la belleza, y de allí a un mes	1580
DON JUAN	podremos reñir los dos. O hacéis de mí poco caso o tenéis poco valor. Pero a vuestro necio amor sabré yo atajar el paso	1585
	en parte donde no tema el favor que aquí os provoca. (<i>Vase.</i>)	
DON MARTÍN	Para su cólera loca no ha sido mala mi flema. Si está doña Inés resuelta,	1590
	y a ser mi esposa se allana, perdonará doña Juana, y mi amor dará la vuelta, si a Valladolid quería	
	llevarme; que el interés y beldad de doña Inés excusan la culpa mía.	1595

(*Sale OSORIO.*)

OSORIO	Gracias a Dios que te veo.	
DON MARTÍN	Seas, Osorio, bien venido. ¿Hay cartas?	
OSORIO	Cartas ha habido.	1600
DON MARTÍN	¿De mi padre?	
OSORIO	En el correo a la mitad de su lista	

1595 *interés*: 'dinero'.

1601-1604 El significado de estos versos es, como indica Zamora Vicente en su edición al texto, poco claro; quizá el «ciento y doce» se refiera al juego de naipes llamado *ciento y a la trampa*; véase Jean-Pierre Étienne, *op. cit.*, págs. 145-147, entre otras.

	a ciento y doce leí este pliego para ti. (<i>Dásele.</i>)	
DON MARTÍN	Libranza habrá a letra vista. (<i>Ábrele.</i>)	1605
OSORIO	¿Quién duda?	
DON MARTÍN	Este sobrescrito dice: «A don Gil de Alborno».	
OSORIO	Corre por ti la tal voz.	
DON MARTÍN	Esta otra cubierta quito. (<i>Lee.</i>) «A mi hijo don Martín».	1610
	Y esta otra. «A Agustín Solier de Camargo, mercader».	
OSORIO	¡Bien haya el tal Agustín si en él nos libran dinero!	
DON MARTÍN	Eso, Osorio, es cosa cierta.	1615
OSORIO	¿Adónde vive?	
DON MARTÍN	A la Puerta de Guadalajara.	
OSORIO	Quiero besarla por lo que a mí me toca, que ya no había casi blanca.	
DON MARTÍN	Abro la mía	1620
	primero.	
OSORIO	Bien.	
DON MARTÍN	Dice así: Carta (<i>Lee.</i>) «Hijo: cuidadoso estaré hasta saber el fin de nuestra pretensión, cuyos principios, según me avisáis, prometen buen suceso. Para que le consigáis os remito esta libranza de mil escudos y esa carta para Agustín Solier, mi corresponsal. Digo en ella que son para don Gil de Alborno»,	

1605-1614 Sobre el funcionamiento de este tipo de documentos, véase lo dicho en la Introducción.

1616-1617 *Puerta de Guadalajara*: puerta de la ciudad en su lado este, hacia Guadalajara, en lo que hoy aproximadamente sería la salida de la calle Mayor en su confluencia de las calles de Milanese y la Plazuela de San Miguel. Era lugar de encuentro de pícaros y maleantes, y también centro comercial de paños y joyas. Aparece immortalizada en numerosas piezas de la época.

un deudo mío. No vais vos a cobrarlos, porque os conoce, sino Osorio, diciendo que es mayordomo de dicho don Gil. Doña Juana de Solís falta de su casa desde el día que os partistes. Si en ella están confusos no lo ando yo menos, temiendo no os haya seguido y impida lo que tan bien nos está. Abreviad lances, y en desposándoos, avisadme para que yo al punto me ponga en camino, y tengan fin estas marañas. Dios os me guarde como deseo. Valladolid y agosto, etc. Vuestro padre».

OSORIO

¿No escuchas que doña Juana falta de su casa?

DON MARTÍN

Ya

sé yo dónde oculta está.

Ahora llegó Quintana

1625

con carta suya, y por ella

he sabido que encerrada

está en San Quirce y preñada.

OSORIO

Parirá en fe de doncella.

DON MARTÍN

Huyose sin avisar

1630

a su padre; que afligida

de celos de mi partida,

no la darian lugar

el sobresalto y la prisa,

y esta será la ocasión

1635

de la pena y confusión

que aquí mi padre me avisa.

Pero entretendrela ahora

escribiéndola, y después

que posea a doña Inés,

1640

puesto que mi ausencia llora,

la diré que tome estado

de religiosa.

1628 Véase nota a v. 1445.

OSORIO

**Si está
en San Quirce ya tendrá
lo más del camino andado.**

1645

(Sale AGUILAR.)

AGUILAR ¿Es el señor don Gil?
DON MARTÍN Soy
 amigo vuestro, Aguilar.
AGUILAR Don Pedro os envía a llamar,
 y por buena nueva os doy
 que pretende hoy desposaros 1650
 con su sucesora bella,
 aunque llantos atropella.

AGUILAR Don Pedro os envía a llamar,
y por buena nueva os doy
que pretende hoy desposaros 1650
con su sucesora bella,
aunque llantos atropella.

DON MARTÍN Quisiera en albricias daros
el Potosí. Esta cadena,
aunque de poco valor,
en fe de vuestro deudor...

1655

(Va a echarse DON MARTÍN las cartas en la faltriquera; y mételas por entre la solanilla, y cáensele en el suelo.)

AGUILAR Para mal de ojos es buena.
DON MARTÍN Vamos, e irás a cobrar
 esos escudos, Osorio,
 que si es hoy mi desposorio, 1660
 todos los he de emplear
 en joyas para mi esposa.

DON MARTÍN Vamos, e irás a cobrar
esos escudos, Osorio,
que si es hoy mi desposorio, 1660
todos los he de emplear
en joyas para mi esposa.

OSORIO Para su belleza es poco.

(Los dos aparte.)

Bien se dispone.
DON MARTÍN Estoy loco.
¡Ay, mi doña Inés hermosa! (*Vanse.*) 1665

iAy, mi doña Inés hermosa! (*Vanse.*) 1665

(*Salen DOÑA JUANA, de hombre, y CARAMANCHEL.*)

1654 *Potosí*: famoso cerro boliviano que solía citarse como símbolo de riqueza.

1658 *e*: 'y' en ediciones anteriores.

- CARAMANCHEL No he de estar más un instante,
señor don Gil invisible,
con vos, que es cosa terrible
despareceros delante
de los ojos.
- DOÑA JUANA Si me pierdes... 1670
- CARAMANCHEL Un pregonero he cansado
diciendo: «El que hubiere hallado
a un don Gil con calzas verdes
perdido de ayer acá,
dígalo y daranle luego 1675
su hallazgo». Ved qué sosiego
para quien sin blanca está.
Un real de misas he dado
a las ánimas por vos,
y a San Antonio otros dos, 1680
de lo perdido abogado.
No quiero más tentación,
que me dais que sospechar
que sois duende o familiar,
y temo a la Inquisición. 1685
Pagadme y adiós.
- DOÑA JUANA Yo he estado
todo este tiempo escondido
en una casa que ha sido
mi cielo, porque he alcanzado
la mejor mujer en ella 1690
de Madrid.
- CARAMANCHEL ¿Chanzas hacéis?
¿Mujer vos?
- DOÑA JUANA Yo.
- CARAMANCHEL ¿Pues tenéis
dientes vos para comella?
¿O es acaso doña Inés,
la damaza de la huerta, 1695

1676 *hallazgo*: «regalo que se da por haber hallado la cosa perdida y restitúidola a su dueño» (*Aut.*).

1680-1681 Es decir, a San Antonio de Padua, «abogado» de las cosas perdidas.

por las verdes calzas muerta?
 Sí será.
 DOÑA JUANA A lo menos es
 otra más bella que vive
 pegada a la casa de esa.
 CARAMANCHEL ¿Juguetona?
 DOÑA JUANA Es muy traviesa. 1700
 CARAMANCHEL ¿Da?
 DOÑA JUANA Lo que tiene.
 CARAMANCHEL ¿Y recibe?
 DOÑA JUANA Lo que la dan.
 CARAMANCHEL Pues retira
 la bolsa, imán de una dama.
 ¿Llámase?
 DOÑA JUANA Elvira se llama.
 CARAMANCHEL Elvira, pero sin vira. 1705
 DOÑA JUANA Ven, llevarasme un papel.
 CARAMANCHEL De ellos hay un pliego aquí.

(Alza las cartas.)

Oye, que son para ti.
 DOÑA JUANA ¿Para mí, Caramanchel?
 CARAMANCHEL El sobrescrito rasgado 1710
 dice: «A don Gil de Alborno».

DOÑA JUANA Muestra. ¡Ay cielos!
 CARAMANCHEL En la voz
 y cara te has alterado.

DOÑA JUANA Dos cerradas y una abierta
 vienen.

CARAMANCHEL Mira para quién. 1715
 DOÑA JUANA Pronósticos de mi bien
 hacen mi ventura cierta.
 (Lee.) «A don Pedro de Mendoza
 y Velasteguí». Este es

CARAMANCHEL Algún galán de la moza 1720
 te pone por medianero

1719 'Velástegui' en Arellano.

	con su padre, que querrá que le cases.	
DOÑA JUANA	Y hallará a propósito el tercero.	1725
CARAMANCHEL	Mira esotro sobrescrito.	
DOÑA JUANA	Dice aquí. «A Agustín Solier de Camargo, mercader».	
CARAMANCHEL	Ya le conozco, un corito es que tiene más caudal de cuantos la puerta ampara aquí de Guadalajara.	1730
DOÑA JUANA	Pues tenlo a buena señal. Esta abierta es para mí.	
CARAMANCHEL	Mírala.	
DOÑA JUANA	[<i>Aparte.</i>] ¿Quién duda que es el pliego de don Andrés para don Martín? (<i>Léela para sí.</i>)	1735
CARAMANCHEL	¿Que así haya quien hurte en la corte las cartas? Delito grave. Pero si las nuevas sabe a costa no más del porte, ¿quién las dejará de ver? A alguno que las sacó y el pliego por yerro abrió se le debió de caer.	1740
DOÑA JUANA	(<i>Aparte.</i>) ¡Dichosa soy en extremo! A buen presagio he tenido que a mi mano hayan venido estas cartas. Ya no temo mal suceso.	1745
CARAMANCHEL	¿Cúyas son?	1750
DOÑA JUANA	De un mi tío de Segovia.	
CARAMANCHEL	A Inés querrá para novia.	
DOÑA JUANA	Acertaste su intención. Una libranza me envía	

1729 *corito*: asturiano. Véase lo expuesto en la Introducción.

1732 *Guadalajara*: véase nota a vv. 1616-1617.

1741 *porte*: cantidad que se pagaba por la carta.

- para que joyas la dé 1755
de hasta mil escudos.
- CARAMANCHEL Fue
mi sospecha profecía;
vendrá en Agustín Solier
librada.
- DOÑA JUANA En esta le escribe
que los dé luego.
- CARAMANCHEL Recibe 1760
el dinero en tu poder
y no me despediré
de ti en mi vida.
- DOÑA JUANA (*Aparte.*) A Quintana
voy a buscar. ¡Qué mañana
tan dichosa! Con buen pie 1765
me levanté hoy; marañas
traza nuevas mi venganza.
Hoy cobrará la libranza
Quintana, y de mis hazañas
verá presto el fin sutil. 1770
- CARAMANCHEL Por si otra vez te me pierdes
me encajo tus calzas verdes.
- DOÑA JUANA Hoy sabrán quién es don Gil. (*Vanse.*)

(*Salen DOÑA INÉS y DON PEDRO, su padre.*)

- DOÑA INÉS Digo, señor, que vives engañado,
y que el don Gil fingido que me
[ofreces, 1775
no es don Gil, ni jamás se lo han
[llamado.
- DON PEDRO ¿Por qué mintiendo, Inés, me desvaneces?
Don Andrés ¿no me ha escrito por este
[hombre?
¿No dice que es don Gil el que aborreces?

1777 *me desvaneces*: 'me turbas', 'me obnubilas'.

1779 *es*: falta en el original, pero es repuesto por Hartzzenbusch y mantenido en ediciones posteriores.

por la posta a esta corte disfrazado.
Ganole por la mano en el camino,
fingió que era don Gil, diote ese pliego
y con él entabló su desatino. 1815

El don Gil verdadero vino luego,
que fue el que vi en la huerta y al que
[mira
como a su objeto mi amoroso fuego;
no osó contradecir tan gran mentira
por ver tan apoyado su embeleco, 1820
hasta que a verme vino doña Elvira.

Esta me dijo el marañoso trueco
y los engaños del don Gil postizo
que funda su esperanza en mármol seco.
Doña Elvira, señor, me satisfizo. 1825

Mira lo mucho que en casarme pierdes
con quien lo está con otra y esto hizo.
¿Hay semejante embuste?

DON PEDRO
DOÑA INÉS

Que te acuerdes
de este suceso importa.

DON PEDRO

¿No vería
yo al don Gil de las calzas, Inés, verdes? 1830

DOÑA INÉS

Doña Elvira me dijo le enviaría
a hablarte y verme aquesta misma tarde.

DON PEDRO
DOÑA INÉS

¿Pues cómo tarda?

Aún no es pasado
[el día.

¿Pero no es este, cielos? Haga alarde
con su presencia la esperanza mía. 1835

(Sale DOÑA JUANA, de hombre.)

DOÑA JUANA

A daros satisfacción,
señora, de mi tardanza
vengo y a pedir perdón
no de que en mí haya mudanza
sino de mi dilación. 1840
Hame tenido ocupado
estos días el cuidado

	en que me puso un traidor, que por lograr vuestro amor hasta el nombre me ha usurpado,	1845
DOÑA INÉS	no falta de voluntad, pues desde el punto que os vi os rendí la libertad. Yo sé que eso no es así, pero sea o no verdad,	1850
DOÑA JUANA	conoced, señor don Gil, a mi padre que os desea, y entre confusiones mil persuadidle a que no crea enredos de un pecho vil.	1855
	A mucha suerte he tenido, señor, haberos hallado aquí, y llegara corrido a no haberme asegurado cartas que hoy he recibido	1860
	de don Andrés de Guzmán, que quimeras desharán de quien con firmas hurtadas pretendió ver malogradas mis esperanzas. Si dan	1865
	fe y crédito estos renglones y me abona este papel (<i>enséñale las cartas</i>)* no admitáis satisfacciones fingidas de don Miguel o guardaos de sus traiciones.	1870
DON PEDRO	(<i>Míralas don Pedro.</i>) Yo estoy, señor, satisfecho de lo que decís y afirma vuestro generoso pecho. Esta letra y esta firma del agravio que os he hecho	1875
	(si es que soy yo quien le hice),	

* En Zamora Vicente reza '(Enséñale las cartas) [y míralas don Pedro]’.

	fue la causa, y ahora es favor con que os autorice. Sí, letra es de don Andrés. (<i>Míralas otra vez.</i>)	
	Quiero mirar lo que dice. (<i>Lee para sí [y ellas hablan aparte].</i>)	1880
DOÑA INÉS	¿Cómo va de voluntad?	
DOÑA JUANA	Vos, que sus llaves tenéis, por mí la respuesta os dad.	
DOÑA INÉS	Desde ayer acá queréis mucho nuestra vecindad.	1885
DOÑA JUANA	¿Desde ayer? Desde que os mira el alma que en ella os ve, y en vuestra ausencia suspira.	
DOÑA INÉS	¿En mi ausencia?	
DOÑA JUANA	¿Pues no?	
DOÑA INÉS	¿A fe?	
	¿Y no en la de doña Elvira?	1890
DON PEDRO	Aquí otra vez me encomienda don Andrés la conclusión de vuestra boda, y que entienda la mucha satisfacción de vuestra sangre y hacienda.	1895
	El don Miguel de Cisneros es gentil enredador. Mucho gano en conoceros. Hoy habéis de ser señor de esta casa.	
DOÑA JUANA	¿Que teneros por dueño y padre merezco?	1900
	Mil veces me dad los pies.	
DON PEDRO	Los brazos sí que os ofrezco (<i>abrázale</i>) y en ellos a doña Inés.	
DOÑA JUANA	Mi dicha al cielo engrandezco. (<i>Abrázala.</i>)	1905

1878 *autorizar*: dar prestigio, ensalzar las cualidades de alguien.

1898 *gano*: 'gusto' en Arellano.

QUINTANA *[A ella.]* Vamos, Juana, Elvira, Gil.
 DOÑA JUANA *[A él.]* Gil, Elvira y Juana soy. 1930

(Vanse los dos.)

DON PEDRO ¡Qué muchacho y qué discreto
 es el don Gil! Grande amor
 le he cobrado, te prometo;
 vuélvame el enredador
 a casa, verá el efeto 1935
 de sus embustes.

(Salen DON MARTÍN y OSORIO [y hablan a otro lado].)

DON MARTÍN ¿Adónde
 se me pudieron caer?
 Si lo advertiste, responde.
 OSORIO Pues ¿puedo yo saber?
 ¿Junto a la casa del conde 1940
 no las leíste?

DON MARTÍN ¿Has mirado
 todo lo que hay desde allí?
 OSORIO De modo que no he dejado
 un solo átomo hasta aquí.
 DON MARTÍN ¿Hay hombre más desdichado? 1945
 ¡Pliego y escudos perdidos!
 OSORIO Haz cuenta que los jugaste
 en vez de comprar vestidos
 y joyas.

DON MARTÍN ¿No lo miraste
 bien?
 OSORIO Con todos mis sentidos. 1950
 DON MARTÍN Pues vuelve, que podrá ser
 que lo halles.

OSORIO ¡Linda esperanza!
 DON MARTÍN Pero no, ve al mercader,
 que no acepte la libranza.

1933 *te prometo*: te aseguro.

OSORIO	Eso es mejor.	
DON MARTÍN	¿Que a perder un pliego de cartas venga un hombre como yo? [<i>Vén a los otros.</i>]	1955
OSORIO	Aquí está tu dama.	
DON MARTÍN	Hoy se venga su menosprecio de mí.	
OSORIO	Ruega a Dios que no la tenga pagada.	1960

(*Vase OSORIO.*)

DON MARTÍN	¡Oh, señores! (<i>Aparte.</i>) Quiero disimular mi pesar.	
DON PEDRO	¿Es digno de un caballero, don Miguel, el enredar con disfraces de embustero?	1965
	¿Es bien que os finjáis don Gil de Albornoz si don Miguel sois, y con astucias mil, siendo ladrón de un papel, queráis por medio tan vil	1970
	usurparle a vuestro amigo el nombre, opinión y dama?	
DON MARTÍN	¿Qué decís?	
DON PEDRO	Esto que digo, y guardaos que de esta trama no os haga dar el castigo	1975
	que merecéis. Si os llamáis vos don Miguel de Cisneros, ¿para qué nombres trocáis?	
DON MARTÍN	¿Yo? No acabo de entenderos.	
DON PEDRO	¡Qué bien lo disimuláis!	1980
DON MARTÍN	¿Yo don Miguel?	
DOÑA INÉS	Ya sabemos que sois de Burgos.	
DON MARTÍN	¡Mentira solemne!	

DOÑA INÉS	¡Buenos extremos! Cumplid la fe a doña Elvira, o a la justicia diremos cuán grande embelecador sois.	1985
DON MARTÍN	¡Pues habeisme cogido los dos de muy buen humor en ocasión que he perdido seso y escudos! Señor, ¿quién es el autor cruel de quimera tan sutil?	1990
DON PEDRO	Sabed, señor don Miguel, que el verdadero don Gil se va ahora de aquí, y de él tengo la satisfacción que vuestro crédito pierde.	1995
DON MARTÍN	¿Qué don Gil o maldición es este?	
DON PEDRO	Don Gil el verde.	
DOÑA INÉS	Y el blanco de mi afición.	2000
DON PEDRO	Id a Burgos entretanto que él se casa, y haréis bien, y no finjáis ese espanto.	
DON MARTÍN	¡Válgate el demonio, amén, por don Gil o por encanto! ¡Vive Dios, que algún traidor os ha venido a engañar! Oíd.	2005
DOÑA INÉS	Pasito, señor, que le haremos castigar por archiembelecador.	2010

(*Vanse los dos.*)

1984 *la fe*: la palabra dada.

2004 *¡Válgate el demonio, amén...!*: *amén* se utilizó muy frecuentemente en la época como refuerzo de exclamaciones; véase Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*: «Mal haya la fiesta, amén, / el novillo y quien le ató.»

2008 *Pasito*: véase nota a v. 834.

DON MARTÍN ¿Hay confusión semejante?
 ¡Que este don Gil me persiga
 invisible cada instante
 y que por más que le siga
 nunca le encuentre delante! 2015
 Estoy tan desesperado
 que por toparme con él
 diera cuanto he granjeado.
 ¿Yo en Burgos? ¿Yo don Miguel?

(Sale OSORIO.)

OSORIO ¡Buen lance habemos echado! 2020
 DON MARTÍN ¿Has hablado al mercader?
 OSORIO Más me valiera que no.
 Un don Gil o Lucifer
 todo el dinero cobró.
 Malgesí debe de ser. 2025
 DON MARTÍN ¿Don Gil?
 OSORIO De Albornoze se firma
 dándole carta de pago.
 Solier me enseñó su firma.
 DON MARTÍN ¡Este don Gil será estrago
 de toda mi casa!
 OSORIO Afirma 2030
 el Solier que anda vestido
 de verde, porque te acuerdes
 de lo que has por él perdido.
 DON MARTÍN Don Gil de las calzas verdes
 ha de quitarme el sentido. 2035
 Ninguno me hará creer

2020 *¡Buen lance habemos echado!*: equivalente a 'la hemos hecho buena'. Véase Cervantes, *El gallardo español*: «Si tiene alguna mujer / buen lance habemos echado.»

2025 *Malgesí*: personaje del *Orlando* de Ariosto caracterizado por sus poderes mágicos. Lo cita Cervantes en su *Pedro de Urdemalas*: «Es Pedro de Urde mi nombre; / mas un cierto Malgesí / mirándome un día las rayas / de la mano dijo...»

2036 *hará*: 'haga' en Zamora Vicente.

sino que se disfrazó,
para obligarme a perder,
algún demonio y me hurtó
las cartas que al mercader
ha dado. 2040

OSORIO Hará enredos mil,
que sabe muchas vejeces
el enemigo sutil.
Ven, señor.

DON MARTÍN ¡Jesús mil veces!
¡Válgate el diablo el don Gil! 2045

2044 Se trata de un verso corto. Hartzenbusch enmendó a 'ven señor'.
Véase Arellano, pág. 280.

HABLAN EN ÉL LAS PERSONAS SIGUIENTES

DON MARTÍN
DOÑA JUANA
QUINTANA
DOÑA CLARA
DOÑA INÉS
DON JUAN
[FABIO]

UN CRIADO
DON DIEGO
UN ALGUACIL
DON ANTONIO
CELIO
DON PEDRO
[DECIO]

Acto tercero

*Salen DON MARTÍN y QUINTANA**

DON MARTÍN	No digas más; basta y sobra saber por mi mal, Quintana, que murió mi doña Juana. Muy justa venganza cobra el cielo de mi crueldad, de mi ingratitud y olvido. El que su homicida ha sido soy yo, no su enfermedad.	2050
QUINTANA	Déjame contarte el cómo sucedió su muerte en suma.	2055
DON MARTÍN	Vuela el mal con pies de pluma, viene el bien con pies de plomo.	
QUINTANA	Llegué no poco contento con tu carta, en que fundé albricias que no cobré. Regocijose el convento; salió a una red doña Juana; dijela que en breves días en su presencia estarías, que su sospecha era vana.	2060 2065

* Zamora Vicente añade la acotación 'Sala en casa de DON MARTÍN'.
2056-2057 Variación del conocido refrán «El bien anda y el mal vuela».
2062 *red.*: «reja del locutorio de monjas» (*Aut.*).

	que yo quiera a doña Inés y que en castigo y venganza del mal pago que la di se finge don Gil y aquí hace guerra a mi esperanza,	2105
	porque el perseguirme tanto, el no haber parte o lugar adonde a darme pesar no acuda, si no es encanto, ¿qué otra cosa puede ser?	2110
	El no dejar casa o calle que no busque por hallalle, el nunca llegarle a ver, el llamarse de mi nombre, ¿no es todo esto conjetura	2115
QUINTANA	de que es su alma que procura que la vengue y que me asombre? (<i>Aparte.</i>) ¡Esto es bueno! Doña Juana cree que es alma que anda en pena. ¿Vio el mundo chanza más buena?	2120
	Pues no le ha de salir vana porque tengo de apoyar este disparate. (<i>A él.</i>) A mí parecíame hasta aquí lo que escuchaba contar,	2125
	desde el día que murió mi señora, que sería sueño que a la fantasía el pesar representó, pero después que te escucho	2130
DON MARTÍN QUINTANA	que el alma de mi señora te persigue cada hora, no tendré, señor, a mucho lo que en Valladolid pasa. ¿Pues qué es lo que allá se dice?	2135
	Temo que te escandalice; pero no hay persona en casa de mi señor tan osada que duerma sin compañía,	

	si no fui yo, desde el día	2140
	que murió la mal lograda,	
	porque se les aparece	
	con vestido varonil	
	diciendo que es un don Gil,	
	en cuyo hábito padece,	2145
	porque tú con este nombre	
	andas aquí disfrazado	
	y sus penas has causado.	
	Su padre, en traje de hombre,	
	todo de verde, la vio	2150
	una noche, y que decía	
	que a perseguirte venía,	
	y aunque el buen viejo mandó	
	decir cien misas por ella	
	afirman que no ha cesado	2155
	de aparecerse.	
DON MARTÍN	El cuidado	
	causé yo de su querella.	
QUINTANA	¿Y es verdad, señor, que aquí	
	te llamas don Gil?	
DON MARTÍN	Mi olvido	
	e ingratitud ha querido	2160
	que me llame, amigo, así.	
	Vine a esta corte a casarme,	
	y ofendiendo su belleza	
	codiciando la riqueza	
	de una doña Inés, que a darme	2165
	el justo castigo viene	
	que mi crueldad mereció.	
	En don Gil me transformó	
	mi padre; la culpa tiene	
	de estas desgracias, Quintana,	2170
	su codicia e interés.	
QUINTANA	Pues no dudes de que es	
	el alma de doña Juana	

2160 e: 'y' en ediciones anteriores.

2171 e: 'y' en ediciones anteriores.

	la que por Valladolid causa temores y miedos y dispone los enredos que te asombran en Madrid. Pero ¿piénsaste casar con doña Inés?	2175
DON MARTÍN	Si murió doña Juana, y me mandó mi avaro padre intentar este triste casamiento, no concluirle sería de algún modo afrenta mía.	2180
QUINTANA	¿Cómo saldrás con tu intento, si un alma de purgatorio a doña Inés solicita y la esperanza te quita que tienes del desposorio?	2185
DON MARTÍN	Misas y oraciones son las que las almas amansan, que, en fin, con ellas descansan. Vamos, que en esta ocasión en el Carmen y Vitoria haré que se digan mil.	2190
QUINTANA	(<i>Aparte.</i>) A puras misas, don Gil, os llevan vivo a la gloria. (<i>Vanse.</i>)	2195

(DOÑA INÉS y CARAMANCHEL.)

2186 *si un alma de*: 'si una alma del' en Zamora Vicente.

2194 *Carmen y Vitoria*: el convento del Carmen calzado fue escenario repetido en las comedias del período de ambientación urbana, como ocurre, por ejemplo, con la pieza tirsiana *Por el sótano y el torno*: «La Puerta del Sol aquella, / ... allí enfrente el Carmen; / a mano derecha, la Calle Mayor»; véase el comentario a estos espacios tirsianos en mi *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, págs. 150-166. El convento e iglesia de la Victoria fue lugar de citas secretas para los amantes. Fundada por fray Juan de la Victoria (provincial de los mínimos de San Francisco de Paula), estaba situada a la entrada de la actual Carrera de San Jerónimo. Tanto el convento como la iglesia fueron derribados en 1836.

DOÑA INÉS	¿Dónde está vuestro señor?	
CARAMANCHEL	¿Selo yo, aunque traiga antojos y le mire con más ojos	2200
	que una puente? Es arador que de vista se me pierde; por más que le busco y llamo nunca quiere mi verde amo que en sus calzas me dé un verde.	2205
	Aquí le vi no ha dos credos; y aunque estaba en mi presencia, cual dinero de Valencia se me perdió entre los dedos; mas tal anda el motolito	2210
	por una vuestra vecina,	

2199 *antojos*: anteojos, citados con frecuencia de forma peyorativa desde la proximidad léxica con *antojos* (véase Pedro Álvarez de Miranda, «Algo más sobre antejo/antojo», *Boletín de la Real Academia Española*, 72. 255 (1992), 63-66). Su uso en las letras del periodo es siempre un tanto delicado debido a las tensiones existentes entre determinados avances científicos (como la difusión de las ideas de Galileo en la Península) y las limitaciones impuestas por la religión. Son muchas las sátiras del periodo que se valen del motivo de los *occhiali politici* o anteojos políticos (popularizado en España gracias a la obra de Trajano Boccalini) para reflexionar sobre el sentido de la vista y sus repercusiones morales, tal y como ocurre, por ejemplo, con *Los anteojos de larga vista* (1620-1625) de Rodrigo Fernández de Ribera, *El Diablo Cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara y *Tienda de anteojos políticos* (1673) de Andrés Dávila y Heredia; véase mi artículo «Fortunes of the *Occhiali Politici* in Early Modern Spain: Optics, Vision, Points of View», *PMLA*, en prensa.

2201-2202 Es decir, 'es arador que se me pierde de vista'. Podría referirse aquí Caramanchel al arador como «piojuelo o gusanillo casi imperceptible, que se cría lo más ordinariamente en las palmas de las manos, que sacado y puesto al Sol, se ve mover; y con ser tan pequeño, tiene una manchita negra que parece cabeza» (*Aut.*). Estaría aludiendo así a la naturaleza escurridiza de su amo, siempre tras el escape del disfraz.

2205 *me dé un verde*: 'me dé un hartazgo de algo', 'lo disfrute plenamente'.

2208 *dinero de Valencia*: moneda de poco valor, «moneda menuda» (*Cov.*). Es decir, como en la alusión anterior al arador, se estaría aquí hablando del dinero que no se ve, que se escapa de los dedos.

2210 *motolito*: «Fácil de ser engañado o vencido por ser poco avisado o falto de experiencia» (*Aut.*).

	que es hija de Celestina, y le gazmió en el garlito. ¿A vecina nuestra quiere don Gil?	
DOÑA INÉS		
CARAMANCHEL	A una doña Elvira, desde que le sirvo, mira de tal suerte que se muere, señora, por sus pedazos. ¿Sabéis vos eso?	2215
DOÑA INÉS		
CARAMANCHEL	Sé yo que esta noche la pasó, cuando menos, en sus brazos. ¿Esta noche?	2220
DOÑA INÉS		
CARAMANCHEL	Sí, ¿os remuerde la conciencia?, y otras mil, que aunque es lampiño el don Gil, en obras y en nombre es verde.	2225
DOÑA INÉS	Vos sois un grande hablador y mentís; porque esa dama es mujer de buena fama y tiene mucho valor.	
CARAMANCHEL	Si es verdad o si es mentira, lo que digo sé por él y por el dicho papel (<i>enséñasele</i>) que traigo a la tal Elvira. Está su casa cerrada y mientras que vuelve a ella paje, escudero o doncella, que no debe haber criada que no sepa lo que pasa, y el papel la pueda dar,	2230 2235

2212 La referencia podría ser a la novela homónima de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en 1612, que gozó de gran éxito en su primera edición antes de ser reimpresa, con la inserción de dos nuevos textos de poco interés, como *La ingeniosa Elena*.

2213 *le gazmió en el garlito*: 'le hizo caer en la trampa'.

2224 El significado que se le da aquí a la palabra es 'sin órganos genitales'.

- a mi amo entré a buscar 2240
 por si estaba en vuestra casa.
 DOÑA INÉS ¿De don Gil es ese?
 CARAMANCHEL Sí.
 DOÑA INÉS Pues bien, ¿por fuerza ha de ser
 de amores?
 CARAMANCHEL Llegá a leer
 lo que podáis por aquí, 2245
(por entre las dobles del papel)
 que yo, que siempre he pecado
 de curioso y resabido,
 las razones he leído
 que hacia aquí se han asomado.
(Enseñase leyendo.)
 ¿Aquí no dice: «Inés vengo... 2250
 deseo me da... disgusto»?
 ¿No dice aquí: «plazo justo...»
 y allí: «noche... gusto tengo...»
 y hacia aquella parte: «tarde... 2255
 amor... a doña... a ver voy...»
 y a aquel lado: «vuestro soy...»,
 luego: «mío. El cielo os guarde»?
 ¡Ved si es barro el papelillo!
 Todo esto es plata quebrada:
 saque vusté, si le agrada, 2260
 el hilo por el ovillo.
 DOÑA INÉS A lo menos sacaré *(quítasele)*
 leyéndole, el falso trato
 de un traidor y de un ingrato.
 CARAMANCHEL Eso nones; sueltelé, 2265
 que me reñirá don Gil.

2258 *es barro*: «Modos de hablar para dar entender que alguna cosa es de entidad y estimación, y que no es digna de despreciarse» (*Aut.*).

2259 *plata quebrada*: imagen que se utiliza para indicar que una cosa, en su fragmentación, tiene tanto valor como si fuera entera (en este caso, el papel). Véase lo dicho en la Introducción.

2261 Variación del refrán «Por el hilo se saca el ovillo».

- DOÑA INÉS Alcahuete, ¿he de dar voces?
 ¿He de hacer que os den mil coces?
- CARAMANCHEL Dos da un asno, que no mil.
- DOÑA INÉS (*Ábrele y léele.*)
 «No hallo contento y gusto 2270
 cuando con vos no le tengo
 puesto que a ver a Inés vengo
 a costa de mi disgusto.
 Ya deseo el plazo justo
 de volver a hacer alarde 2275
 de mi amor, y aunque esta tarde
 a ver a doña Inés voy,
 no os dé celos. Vuestro soy,
 dueño mío. El cielo os guarde».
 ¡Qué regalado papel! 2280
 A su dueño se parece:
 tan infame que apetece
 las sobras de don Miguel.
 ¿Doña Inés le da disgusto?
 ¡Válgame Dios! ¿Ya empalago? 2285
 ¿Manjar soy que satisfago,
 antes que me pruebe, el gusto?
 ¿Tan bueno es el de su Elvira
 que su apetito provoca?
- CARAMANCHEL No es la miel para la boca 2290
 del etcétera.
- DOÑA INÉS La ira
 que tengo es tal que dejara
 un ejemplo cruel de mí
 a estar el mudable aquí.
- (*Un criado.*)
- CRIADO Mi señora doña Clara 2295
 viene a verte. (*Vase el criado.*)

2272 *puesto que*: véase nota a v. 310.

DOÑA INÉS

Pretendiente

es también de este galán
empalagado; (*aparte*) a don Juan,
que mi amor celoso siente,
he de decir que le mate, 2300
y me casaré con él.

Llevad vos vuestro papel (*arrójasele*)
a esa dama, que es remate
del gusto que en él confiesa,
que aunque no es Lucrecia casta 2305
para tan vil hombre basta
plato que sirvió a otra mesa. (*Vase.*)

CARAMANCHEL

¡Malos años la pimienta
que lleva la doña Inés!
No le comerá un inglés. 2310

¡Qué mal hice en darla cuenta
del papel! No fui discreto;
mas purgueme en su servicio
porque en gente de mi oficio
es cual ruibarbo un secreto. (*Vase.*) 2315

(QUINTANA y DOÑA JUANA, *de hombre.*)

QUINTANA

Misas va a decir por ti
en fe que eres alma que anda
en pena.

2305 *Lucrecia*: mujer romana que se suicidó después de haber sido ultrajada por un hijo de Tarquino el Soberbio; el hecho precipitó la caída de la monarquía en Roma. Fue llevada a la ficción como símbolo de la castidad. Véase, por ejemplo, la reflexión burlona sobre la puntualidad por parte de Cosme al inicio de *La dama duende*: «Por un hora que tardara / Tarquino, hallara a Lucrecia / recogida...» Lope, por su parte, la menciona en *Las bizzarrías de Belisa*, vv. 416-417, 1824.

2308-2310 Equívoco, muy tirsiano, que explota *pimienta* como especia con el *comer pimienta* en el sentido de 'estar irritado'. Los ingleses eran tachados de glotones, y de ahí la alusión de Caramanchel.

2312-2315 Chiste escatológico que alude a la indiscreción de Caramanchel. El ruibarbo se utilizaba como purgante, y en este caso es el criado el que no puede guardar un secreto y tiene que «expulsarlo».

QUINTANA	¿Pues para qué tanto ardid?	
DOÑA JUANA	Es para que de esta suerte parta de Valladolid mi padre y pida mi muerte a don Martín en Madrid;	2350
	que he de perseguir, si puedo, Quintana, a mi engañador con uno y con otro enredo hasta que cure su amor con mi industria o con su miedo.	2355
QUINTANA	Dios me libre de tenerte por contraria.	
DOÑA JUANA	La mujer venga agravios de esta suerte.	
QUINTANA	A hacerle voy a entender nuevas chanzas de tu muerte.	2360

(Vase QUINTANA.)

(Sale DOÑA CLARA.)*

DOÑA CLARA	Señor don Gil, justo fuera, sabiendo de cortesía tanto, que para mí hubiera un día... ¿qué digo un día? una hora, un rato siquiera.	2365
	También tengo casa yo como doña Inés; también hacienda el cielo me dio; y también quiero yo bien como ella.	
DOÑA JUANA	¿A mí?	
DOÑA CLARA	¿Por qué no?	2370
DOÑA JUANA	A saber yo tal ventura, creed, bella doña Clara,	

* Zamora Vicente añade '[DOÑA JUANA, *de hombre*]' para facilitar la comprensión.

	que por lograrla segura, fuera, si otro la gozara, pirata de esa hermosura,	2375
	mas como de mí imagino lo poco que al mundo importo, ni sé ni me determino a pretender, que en lo corto tengo algo de vizcaíno.	2380
	Por Dios, que desde que os vi en la Huerta, el corazón, nueva salamandria, os di, llevándoos vos un jirón del alma que os ofrecí,	2385
DOÑA CLARA	mas ni sé dónde vivís, qué galán por vos se abrasa, ni qué empleos admitís. ¿No? Pues sabed que mi casa es a la Red de San Luis;	2390
	mis galanes más de mil; mas quien en mi gusto alcanza el premio por más gentil es verde cual mi esperanza y es en el nombre don Gil.	2395
DOÑA JUANA	Esta mano he de besar (<i>bésasela</i>) porque del todo me cuadre favor tan para estimar.	

(Sale DOÑA INÉS [*y queda apartada*].)

2379-2380 Era tópico de la época el tachar a los vizcaínos de torpes e ignorantes, con la frecuente burla a su mal uso del castellano. El episodio más conocido de las letras del período es el protagonizado por el vizcaíno que aparece en el *Quijote*, I, 8-9, dando lugar a la famosa batalla con el caballero andante. Puede completarse este comentario con lo dicho en la Introducción.

2382-2383 *el corazón, / nueva salamandria*: sigue aquí Tirso el tópico extendido en la época que defendía el poder de la salamandra de sobrevivir al fuego, comparado aquí al amor.

2390 La Red de San Luis (precedido aquí por el latinismo *a*, es decir, *en*) era ya la actual, muy cercana a la Puerta de Sol, y se llamaba así por la proximidad de la iglesia de San Luis en la calle de la Montera, desaparecida en 1936.

si Francisca se llamara,
 todas las efes tuviera.
 DOÑA INÉS (*Aparte.*) ¡Qué buena don Gil me para!
 DOÑA JUANA (*Aparte.*) ¡Mas si doña Inés me oyera!
 DOÑA INÉS [*Aparte.*] ¡Y le creerá doña Clara! 2435
 DOÑA CLARA Pues si no amáis a mi prima,
 ¿cómo asistís tanto aquí?
 DOÑA JUANA Eso es señal que os estima
 la libertad que os rendí
 y en vuestros ojos se anima, 2440
 porque como no sabía
 dónde vivís y me abrasa
 vuestra memoria, venía
 por instantes a esta casa,
 creyendo que os hallaría 2445
 alguna vez en ella.
 DOÑA CLARA Es
 lindo modo de excusar
 vuestro amor.
 DOÑA JUANA ¿Excusar?
 DOÑA CLARA Pues,
 ¿había más de preguntar
 por mi casa a doña Inés? 2450
 DOÑA JUANA Fuera darla celos eso.
 DOÑA CLARA No quiero apurar verdades,
 don Gil. Que os amo os confieso
 y que vuestras sequedades
 me quitan el sueño y seso. 2455
 Si un amor sencillo y llano
 obliga, asegurad
 mi pena; dadme esa mano.

María Begoña Barrio en *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997, pág. 240.

2433 *me para*: aquí 'parar' es «convertir a alguien en algo distinto de lo que se esperaba o suponía» (*Aut.*).

2437 *asistís*: «permanecer, estar mucho tiempo en un sitio».

2452 *apurar*: «averiguar» (*Aut.*).

DOÑA JUANA	De esposo os la doy; tomad, que, por lo que en ello gana os la beso.	2460
DOÑA INÉS	[<i>Aparte.</i>] ¿Esto consiento?	
DOÑA CLARA	Mi prima me espera; adiós. Idme a ver hoy.	
DOÑA JUANA	Soy contento.	
DOÑA CLARA	Porque tracemos los dos despacio este casamiento. (<i>Vase.</i>)	2465
DOÑA JUANA	Ya que di en embelear salir bien de todo espero. A doña Inés voy a hablar.	

(*Sale ella.*)*

DOÑA INÉS	Enredador, embustero, pluma al viento, corcho al mar, ¿no basta que a doña Elvira engañes, que no repara en honras que el cuerdo mira, sino que a mí y doña Clara embeleque tu mentira?	2470 2475
	¿A tres mujeres engaña el amor que fingir quieres? A salir con esa hazaña, casado con tres mujeres, fuera Gran Turco en España.	 2480
	Conténtate, ingrato infiel, con doña Elvira, relieves y sobras de don Miguel, que cuando sus gajes lleves y la escribas el papel que mis penas han leído,	 2485

* De nuevo Zamora Vicente añade '[DOÑA JUANA, *de hombre*]' para facilitar la comprensión.

2470 Variación del refrán «Palabras y plumas el viento las lleva».

2480 Alusión a la pretendida lascivia de los turcos, tópico muy extendido en la época.

2482 *relieves*: «Las sobras que se levantan de la mesa» (*Cov.*).

	a ti te viene sobrado, en fe de poco advertido, fruto que otro ha desflorado y ropa que otro ha rompido.	2490
DOÑA JUANA	¿Qué dices, mi bien?	
DOÑA INÉS	¿Tu bien?	
	Doña Elvira, cuyos brazos sueño de noche te den, te responderá. ¡Pedazos un rayo los haga, amén!	2495
DOÑA JUANA	(<i>Aparte.</i>) Caramanchel la ha enseñado el papel que me escribí a mí misma; y heme holgado, porque experimente en sí congojas que me ha causado.	2500
	(<i>A ella.</i>) ¿Que Elvira te da sospecha?; en lo que dices repara.	
DOÑA INÉS	¡No está mala la deshecha! Dígale eso a doña Clara, pues la tiene satisfecha	2505
	su amor, su palabra y fe.	
DOÑA JUANA	¿Eso te ha causado enojos? ¿Luego nos viste? No fue sino burla; por tus ojos, que es una necia. Háblame,	2510
	vuélveme esos soles, ea, que su luz mi regalo es.	
DOÑA INÉS	¡Y dirá, porque le crea: «Vive Dios, que es doña Inés a mis ojos fría y fea»!	2515
DOÑA JUANA	¿Pues crees tú que lo dijera si burlar a doña Clara de ese modo no quisiera?	
DOÑA INÉS	«Si Francisca se llamara todas las efes tuviera».	2520
	Pues si tantas tengo, y mira	

2494 *responderá*: 'responderán' en Zamora Vicente.

2519-2520 Véase nota a vv. 2430-2432.

- desechos de don Miguel,
que por mis prendas suspira,
casándome yo con él,
castigaré a doña Elvira. 2525
Don Miguel es principal,
y su discreción, al fin,
ha dado clara señal
que en amar mujer tan ruin
y mudable hiciera mal. 2530
Por mi esposo le señalo:
a mi padre voy a hablar,
que pues a mi gusto igualo
el suyo, hoy le pienso dar
la mano.
- DOÑA JUANA (*Aparte.*) Esto va muy malo. 2535
(*A ella.*) ¿Con remedios tan atroces
castigas una quimera?
Oye, escucha.
- DOÑA INÉS Si doy voces,
haré que por la escalera
os eche un lacayo a coces. 2540
DOÑA JUANA Por Dios, que por más cruel
que seas, has de escuchar
mi disculpa, y que soy fiel.
- DOÑA INÉS ¿No hay quien se atreva a matar
a este infame? ¡Ah, don Miguel! 2545
DOÑA JUANA ¿Don Miguel está aquí?
DOÑA INÉS ¿Quieres
trazar ya alguna maraña?
Aquí está; de miedo mueres.
(*A voces.*) ¡Este es don Gil, el que [engaña
de tres en tres las mujeres! 2550
Don Miguel, véngame de él;
tu esposa soy.
- DOÑA JUANA Oye, mira...
DOÑA INÉS ¡Muera este don Gil cruel,
don Miguel!

2553 *cruel*: 'crüel' en Zamora Vicente.

DOÑA JUANA	¡Que soy Elvira!	
	¡Lleve el diablo a don Miguel!	2555
DOÑA INÉS	¿Quién?	
DOÑA JUANA	Doña Elvira. ¿En la voz y cara no me conoces?	
DOÑA INÉS	¿No eres don Gil de Albormoz?	
DOÑA JUANA	Ni soy don Gil, ni des voces.	
DOÑA INÉS	¿Hay enredo más atroz?	2560
	¿Tú doña Elvira? ¿Otro engaño?	
	Don Gil eres.	
DOÑA JUANA	Su vestido y semejanza hizo el daño.	
	Si esto no te ha persuadido, averigua el desengaño.	2565
DOÑA INÉS	¿Pues qué provecho interesa tu embeleco?	
DOÑA JUANA	¡Vive Dios, que no ser don Gil me pesa por ti, y que somos las dos pata para la traviesa!	2570
DOÑA INÉS	En conclusión, ¿he de darte crédito? No vi mayor semejanza.	
DOÑA JUANA	Por probarte y ver si tienes amor a don Miguel pudo el arte disfrazarme y es así que una sospecha cruel me dio recelos de ti.	2575
	Creyendo que a don Miguel amabas, yo me escribí el papel que aquel criado te enseñó, creyendo que era don Gil quien se le había dado, y dije que te le diera por modo disimulado	2580
	y que advirtiese por él	2585

2577 *cruel*: véase nota a v. 2553.

	tus celos, y si intentabas usurparme a don Miguel. ¡Extrañas industrias!	
DOÑA INÉS		
DOÑA JUANA	Bravas.	
DOÑA INÉS	¿Que tú escribiste el papel?	2590
DOÑA JUANA	Y a don Gil pedí el vestido prestado, que está por ti de amor y celos perdido.	
DOÑA INÉS	¿De amor y celos por mí?	
DOÑA JUANA	Como el suceso ha sabido	2595
	de don Miguel, cuya soy, no apetece prenda ajena.	
DOÑA INÉS	Confusa y dudosa estoy.	
DOÑA JUANA	Ingeniosa traza.	
DOÑA INÉS	Buena,	
	y de suerte que aún no doy	2600
	crédito a que eres mujer.	
DOÑA JUANA	¿Pues cómo haremos que quedes segura?	
DOÑA INÉS	Así se ha de hacer:	
	vestirte en tu traje puedes,	
	que con él podremos ver	2605
	cómo te entalla y te inclina.	
	Ven y pondraste un vestido de los míos; que imagina	
	mi amor en ese fingido	
	que eres hombre, y no vecina.	2610
	Ya se habrá ido doña Clara.	
DOÑA JUANA	¡Buena irá!	
DOÑA INÉS	(<i>Aparte.</i>) ¡Qué varonil mujer! Por más que repara, mi amor dice que es don Gil en la voz, presencia y cara. (<i>Vanse.</i>)	2615

(*Salen CARAMANCHEL y DON JUAN.*)

DON JUAN	¿Vos servís a don Gil de Alborno?	
CARAMANCHEL	Sirvo	
	a un amo que no veo en quince días	

que ha que como su pan. Dos o tres veces
le he hallado desde entonces. Ved qué

[talle

de dueño en relación; ipues decir tiene 2620
fuera de mí otros pajes y lacayos!,

yo solamente y un vestido verde
en cuyas calzas funda su apellido
(que ya son casa de solar sus calzas),
posee en este mundo, que yo sepa. 2625

Bien es verdad que me pagó por junto,
desde que entré con él hasta hoy, raciones
y quitaciones, dándome cien reales,
pero quisiera yo servir a un amo
que me holeara cada instante: «¡Hola 2630
Caramanchel! Limpiadme estos

[zapatos;

sabed cómo durmió doña Grimalda;
id al marqués, que el alazán me empreste;
preguntad a Valdés con qué comedia
ha de empezar mañana», y otras cosas 2635
con que se gasta el nombre de un lacayo.
¡Pero que tenga yo un amo en menudos
como el macho de Bamba, que ni manda,
ni duerme, come o bebe, y siempre anda!
Debe de estar enamorado.

DON JUAN

CARAMANCHEL

Y mucho. 2640

DON JUAN

¿De doña Inés, la dama que aquí vive?

CARAMANCHEL

Ella le quiere bien, pero ¿qué importa,
si vive aquí, pared en medio, un ángel?
Que aunque yo no la he visto, a lo que

[él dice,

es tan hermosa como yo, que basta. 2645

2627-2628 *raciones / y quitaciones*: véase nota a v. 458.

2633 *alazán*: caballo de color rojizo tostado.

2634 *Valdés*: Pedro de Valdés, conocido actor y director de comedias, cuya compañía escenificó piezas tirsianas como el mismo *Don Gil* en el verano de 1615. Estuvo casado con Jerónima de Burgos. Su nombre figura entre los doce directores que entraron en la Junta de Reformatión de comedias. Cfr. Francisco de Borja San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y «El Poeta Sastre»*, Madrid, 1936.

2638 Variación del refrán «El caballito de Bamba, que ni come ni bebe ni anda».

DON JUAN Soislo vos mucho.
 CARAMANCHEL Viéneme de casta.
 Este papel la traigo; mas de suerte
 simbolizan los dos en condiciones,
 que jamás doña Elvira o doña Urraca
 para en casa, ni en ella hay quien
 [responda, 2650
 pues con ser tan de noche, que han
 [ya dado
 las once, no hay memoria de que venga
 quien lástima de mí y el papel tenga.
 DON JUAN ¿Y que ama doña Inés a don Gil?
 CARAMANCHEL Tanto
 que abriéndome el papel y conociendo 2655
 lo que por él decía a doña Elvira
 hizo extremos de loca.
 DON JUAN Y yo los hago
 de celos. ¡Vive Dios, que aunque me
 [cueste
 vida y hacienda, tengo de quitarla
 a todos cuantos Giles me persigan! 2660
 En busca voy del vuestro.
 CARAMANCHEL ¡Bravo Aquiles!
 DON JUAN Yo agotaré, si puedo, los don Giles.
 [(Vase.)

(*De mujer* DOÑA JUANA y DOÑA INÉS.)

DOÑA INÉS Ya experimento en mi daño
 la burla de mis quimeras:
 don Gil quisiera que fueras, 2665
 que yo adorara tu engaño.
 No he visto tal semejanza
 en mi vida, doña Elvira:

2649 *doña Elvira o doña Urraca*: la mención a doña Urraca da cuenta de la familiaridad en la cultura popular con la tradición épica. Las infantas Elvira y Urraca, hijas de Fernando I, recibieron a la muerte de éste las ciudades de Toro y Zamora respectivamente. Aparecen en romances relativos al cerco de Zamora y muerte de Sancho II.

	en ti su retrato mira mi entretenida esperanza.	2670
DOÑA JUANA	Yo sé que te ha de rondar esta noche, y que te adora.	
DOÑA INÉS	¡Ay, doña Elvira, ya es hora!	
CARAMANCHEL	Doña Elvira, oí nombrar. Aquella sin duda es	2675
	que con doña Inés está. El diablo la trajo acá, que estando con doña Inés mal podré darla el papel	
	que mi don Gil la escribió, y ya su merced leyó.	2680
	Hermano Caramanchel, a palos me vais oliendo.	
DOÑA INÉS	¡Hola! ¿Qué buscáis aquí?	
CARAMANCHEL	¿Sois vos doña Elvira?	
DOÑA JUANA	Sí.	2685
CARAMANCHEL	¡Jesús! ¿Qué es lo que estoy viendo? ¿Don Gil con basquiña y toca? No os llevo más la mochila. ¿De día Gil, de noche Gila?	
	¡Oxte puto, punto en boca!	2690
DOÑA JUANA	¿Qué decís? ¿Estáis en vos?	
CARAMANCHEL	¿Qué digo? Que sois don Gil como Dios hizo un candil. ¿Yo don Gil?	
DOÑA JUANA	Sí, juro a Dios.	
CARAMANCHEL	¿Piensas que soy sola yo	2695
DOÑA INÉS	la que tu presencia engaña?	
CARAMANCHEL	Azotes dan en España por menos que eso. ¿Quién vio un hembrimacho que afrenta a su linaje?	
DOÑA INÉS	Esta dama	2700
	es doña Elvira.	

2690 *Oxte puto*: interjección muy utilizada en la época en textos de ficción, que originalmente solía servir como *vade retro* contra el Diablo.

2698 Alusión al castigo que sufrían los homosexuales en la época.

CARAMANCHEL	Amo, o ama, despídome: hagamos cuenta. No quiero señor con saya y calzas, hombre y mujer, que querréis en mí tener juntos lacayo y lacaya. No más amo hermafrodita, que comer carne y pescado a un tiempo no es aprobado. Despachad con la visita y adiós.	2705 2710
DOÑA JUANA	¿De qué es el espanto? ¿Pensáis que vuestro señor sin causa me tiene amor? Por parecerseme tanto emplea en mí su esperanza. Díselo tú, doña Inés.	2715
DOÑA INÉS	Causa suelen decir que es del amor la semejanza.	
CARAMANCHEL	Sí, ¿mas tanta? No, par Dios. ¿A mí engañifas, señora?	2720
DOÑA JUANA	Y si viene antes de una hora don Gil aquí y a los dos nos veis juntos, ¿qué diréis?	
CARAMANCHEL	Que hablé por boca de ganso.	
DOÑA JUANA	Él vendrá, humilde y manso, y vos mismo le hablaréis, conociendo la verdad.	2725
CARAMANCHEL	¿Dentro un hora?	
DOÑA JUANA	Y a ocasión que os admire.	
CARAMANCHEL	Pues chitón.	
DOÑA JUANA	En la calle le esperad,	2730

2717-2718 *Causa suelen ... la semejanza*: sigue aquí Tirso, como hará en otras comedias, el pensamiento de León Hebreo en sus *Diálogos de amor*: «La una (causa del amor) es la conformidad de la naturaleza y complisión de un hombre con otro, que, sin otra razón, a la primera vista se hacen amigos, y no hallándose desta tal amistad otra causa, dicen que se avienen de complisión...»

y subámonos las dos
al balcón para aguardalle.
CARAMANCHEL Bájome, pues, a la calle.
Este me dio para vos (*dásele*)
mas rehusé por doña Inés 2735
la embajada.

DOÑA JUANA Ya es mi amiga.
CARAMANCHEL Don Gil es, aunque lo diga
el Conde Partinuplés. (*Vanse.*)

(*Sale DON JUAN, como de noche.*)

DON JUAN Con determinación vengo
de agotar estos don Giles, 2740
que agravian por medios viles
las esperanzas que tengo.
Dos son. ¿Quién duda que alguno
su dama vendrá a rondar?
O me tienen de matar 2745
o no ha de quedar ninguno.

(*Sale CARAMANCHEL [y queda a un lado].*)

CARAMANCHEL A esperar vengo a don Gil,
si calles ronda y pasea,
que por Dios, aunque lo vea,
no dos veces sino mil, 2750
no lo tengo de creer.

(*A la ventana, DOÑA INÉS y DOÑA JUANA, de mujer.*)

2738 *Conde Partinuplés*: héroe de un episodio misterioso de amor y encarcelamiento, en el que su protagonista es introducido por una maga-emperatriz en un castillo, donde tiene amores con ella en completa oscuridad. Ella le promete ser señor de su reino si durante dos años evita averiguar quién es ella, pero cuando falta poco para cumplirse el plazo el Conde rompe el hechizo presa de la curiosidad. Esta es la idea que recoge Tirso, la del estar enamorado en total oscuridad; véase también una de las reescrituras más interesantes del período, la comedia homónima de Ana Caro, que ha recibido mucha atención crítica en años recientes.

DOÑA INÉS	¡Qué extraordinario calor!	
DOÑA JUANA	Pica el tiempo y pica amor.	
DOÑA INÉS	¿Si ha de venimos a ver mi don Gil?	
DOÑA JUANA	¿Y dudas de eso?	2755
	(<i>Aparte.</i>) Para poderme apartar de aquí, me vendrá a llamar brevemente Valdivieso, y podré, de hombre vestida, fingirme don Gil abajo.	2760
DON JUAN	El premio de mi trabajo escucho; mi Inés querida, si no me engaña la voz, es la que a la reja está.	
DOÑA INÉS	Gente siento. ¿Si será nuestro don Gil de Alborno?	2765
DOÑA JUANA	Háblale, y sal de esa duda.	
CARAMANCHEL	Un rondante se ha parado. ¿Si es mi don Gil encantado?	
DON JUAN	Llegad y hablad, lengua muda. ¡Ah de arriba!	2770
DOÑA INÉS	¿Sois don Gil?	
DON JUAN	[<i>Aparte.</i>] Allí la pica; diré que sí. (<i>Rebozado.</i>) Don Gil soy, que [en fe de que en vos busco mi abril, en viéndoos, señora mía, mi calor pude templar.	2775
DOÑA INÉS	Eso es venirme a llamar, por gentil estilo, fría.	
CARAMANCHEL	Muy grueso don Gil es este. El que sirvo habla atiplado, si no es ya que haya mudado de ayer acá.	2780
DON JUAN	Manifieste el cielo mi dicha.	
DOÑA INÉS	En fin, ¿que a un tiempo os abraso y hielo?	

DON JUAN Quema amor; hiela un recelo. 2785
 DOÑA JUANA (*Aparte.*) Sin duda que es don Martín
 el que habla. ¡Qué en vano pierdes
 el tiempo, ingrato, sin mí!
 DOÑA INÉS (*Aparte.*) No parece él. ¿Sois, decí,
 don Gil de las calzas verdes? 2790
 DON JUAN Luego, ¿no me conocéis?
 CARAMANCHEL Ni yo tampoco, par Dios.
 DOÑA INÉS Como me pretenden dos...
 DON JUAN Sí. Mas vos, ¿a cuál queréis?
 DOÑA INÉS A vos, aunque en el hablar 2795
 nuevas dudas me habéis dado.
 DON JUAN Hablo bajo y rebozado,
 que es público este lugar.

(DON MARTÍN *con vestido verde* y OSORIO. [*Quedan apartados y se acerca a los otros* DON MARTÍN *conforme indican los versos.*])

DON MARTÍN Osorio, ya doña Juana
 muerta, como dicen, sea 2800
 quien me persigue y desea,
 en la opinión de Quintana,
 que no goce a doña Inés;
 ya otro amante disfrazado
 el nombre me haya usurpado 2805
 por ver cuán querido es,
 el seso de envidia pierdo.
 ¿Puede doña Inés amalle
 por de mejor cara y talle?
 OSORIO No por cierto.
 DON MARTÍN ¿Por más cuerdo? 2810
 Tú sabes cuán celebrado
 en Valladolid he sido.
 ¿Por más noble o bien nacido?
 Guzmana sangre he heredado.

2797 *rebozado*: 'hablar rebozado' es hablar disfrazando la voz.

2814 *Guzmana sangre*: dado que el apellido Guzmán pertenecía a familias de noble linaje (como, por ejemplo, el Guzmán del Conde-Duque de Olivares, o

	¿Por más hacienda? Ocho mil ducados tengo de renta, y en la nobleza es afrenta amar el interés vil. Pues si solo es porque vino con traje verde, yo y todo he de andar del mismo modo. <i>(Aparte.)</i> Ese es gentil desatino. ¿Qué dices?	2815
OSORIO	Que el seso pierdes.	
DON MARTÍN	Piérdale o no, yo he de andar como él y me han de llamar don Gil de las calzas verdes. Vete a casa, que hablar quiero a don Pedro.	2820
OSORIO	En ella aguardo. <i>(Vase.)</i>	
DOÑA INÉS	<i>(A don Juan.)</i> Don Gil discreto y [gallardo,	
DON MARTÍN	poco amáis y mucho os quiero. ¿Don Gil? ¿Cómo? Este es sin duda quien contradice mi amor. ¿Si es doña Juana? El temor de que en penas anda muda mi valor en cobardía. En no meterme me fundo con cosas del otro mundo, que es bárbara valentía. Gente parece que viene. Reconoceré quién es. ¿Para qué?	2830
DOÑA INÉS		
DON JUAN		
DOÑA INÉS		
DON JUAN	¿No veis, mi Inés, que nos mira y se detiene? Diré que pase adelante. Entretanto me esperad. Hidalgo.	2835
DON MARTÍN	¿Quién va?	2840

la apelación de este nombre a aquellos nobles que iban a servir en la Armada Real de España), el adjetivo denota aquí 'sangre noble'.

2820 y *todo*: 'también'.

DON JUAN	Pasad.	2845
DON MARTÍN	¿Dónde, si por ser amante tengo aquí prendas?	
DON JUAN	(<i>Aparte.</i>) Don Gil es este, el aborrecido de doña Inés. Conocido le he en la voz.	
CARAMANCHEL	¡Oh qué alguacil tan a propósito ahora! ¡Y qué dos espadas pierde!	2850
DON JUAN	Don Gil el blanco o el verde, ya se ha llegado la hora tan deseada de mí y tan rehusada de vos.	2855
DON MARTÍN	(<i>Aparte.</i>) Conocídome ha por Dios; y quien rebozado así sabe quién soy no es mortal, ni salió mi duda vana: el alma es de doña Juana.	2860
DON JUAN	Dad de vuestro amor señal, don Gil, que es de pechos viles ser cobarde y servir dama.	
CARAMANCHEL	¿Don Gil este otro se llama? A pares vienen los Giles. Pues no es mi don Gil tampoco, que hablara a lo caponil.	2865
DON JUAN	Sacad la espada don Gil.	
CARAMANCHEL	O son dos o yo estoy loco.	2870
DOÑA INÉS	Otro don Gil ha venido.	
DOÑA JUANA	Debe de ser don Miguel.	
DOÑA INÉS	Bien dices, sin duda es él.	
DOÑA JUANA	(<i>Aparte.</i>) ¿Ya hay tantos de mi [apellido?	
DON JUAN	No conozco a este postrero. Sacad el acero, pues, o habré de ser descortés.	2875

2858 *rebozado*: 'oculto'.

2868 *caponil*: 'afeminadamente'.

DON MARTÍN	Yo nunca saco el acero para ofender los difuntos, ni jamás mi esfuerzo empleo	2880
DON JUAN	con almas, que yo peleo con almas y cuerpos juntos. Eso es decir que estoy muerto de asombro y miedo de vos.	
DON MARTÍN	Si estáis gozando de Dios, que así lo tengo por cierto, o en carrera de salvaros, doña Juana, ¿qué buscáis? Si por dicha en pena andáis, misas digo por libraros.	2885 2890
DON JUAN	Mi ingratitud os confieso, y ¡ojalá os resucitara mi amor, que con él pagara culpas de mi poco seso!	
DOÑA JUANA CARAMANCHEL	¿Qué es esto? ¿Yo doña Juana? ¿Yo difunto? ¿Yo alma en pena? [<i>Aparte.</i>] ¡Lindo rato, burla buena! ¿Almitas? ¡Santa Susana! ¡San Pelagio! ¡Santa Elena!	2895
DOÑA INÉS DOÑA JUANA CARAMANCHEL	¿Qué será esto, doña Elvira? Algún loco; calla y mira. ¿Almas de noche y en pena? ¡Ay Dios!, todo me desgrumo.	2900
DON JUAN	Sacad la espada, don Gil, o haré alguna hazaña vil.	2905
CARAMANCHEL	¡Oh quién se volviera en humo y por una chimenea se escapara!	

2887 *en carrera de salvaros*: «Se dice propiamente de las ánimas del Purgatorio, que aunque no estén aún gozando de la vista de Dios, tienen ya asegurada su salvación en acabando de satisfacer la pena debida por sus culpas» (*Aut.*).

2898-2899 La invocación a santos de nombre inusual es un recurso cómico de la comedia, como ha indicado Ángel Iglesias Ovejero en «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura y el folklóre», *Crítica*, 20 (1982), 5-83.

2903 *me desgrumo*: 'me deshago de miedo', 'me descompongo' (quizá también con sus valores escatológicos).

DON MARTÍN

Alma inocente,
por aquel amor ardiente
que me tuviste y recrea
mi memoria, que ya baste
mi castigo y tu rigor.

Si por estorbar mi amor
cuerpo aparente tomaste
y llamándote en Madrid

don Gil, intentas mi ultraje;
si con ese nombre y traje
andas por Valladolid.

y no te has vengado harto
por el malogrado fruto,
ocasión de triste luto

que dio a tu casa el mal parto,
que no aumentes mis desvelos.
Alma, cese tu porfia.

que no entendí yo que había
en el otro mundo celos,
pues por más trazas que des.

ya estés viva, ya estés muerta,
o la mía verás cierta,
o mi esposa a doña Inés. (Vase.) 2930

DON JUAN

**¡Vive el cielo, que se ha ido,
excusando la cuestión,
con la más nueva invención
que los hombres han oído!**

CARAMANCHEL

¿Lacayo Caramanchel
de alma en pena? ¡Esto faltaba!
Y aun por eso no le hallaba
cuando andaba en busca de él.
¡Jesús mil veces!

DOÑA JUANA

Amiga,
averiguar un suceso
me importa. Adiós. Valdivieso
me espera abajo. Prosiga
la plática comenzada,
pues don Gil contigo está.

DOÑA INÉS	¿No te esperarás, y irá contigo alguna criada?	2945
DOÑA JUANA	¿Para qué, si un paso estoy de mi casa?	
DOÑA INÉS	Toma, pues, un manto.	
DOÑA JUANA	No, doña Inés, que en cuerpo y sin alma voy. (<i>Vase.</i>)	2950
DON JUAN	Quiero volverme a mi puesto, por ver si el don Gil menor es hoy también rondador.	
DOÑA INÉS	En gran peligro os ha puesto, don Gil, vuestro atrevimiento.	2955
DON JUAN	Amor que no es atrevido no es amor; afrenta ha sido. Escuchad, que gente siento.	

(*Sale DOÑA CLARA, de hombre.*)

DOÑA CLARA	Celos de don Gil me dan ánimo a que en traje de hombre mi mismo temor me asombre; ¡a fe que vengo galán!	2960
	Por ver si mi amante ronda a doña Inés y me engaña, hice esta amorosa hazaña; él mismo por mí responda.	2965
DON JUAN	Aguardad, sabré quién es.	

(*Apártase DON JUAN y llega DOÑA CLARA a la ventana.*)

DOÑA CLARA	Gente a la ventana está; llegarme quiero hacia allá, por si acaso doña Inés a don Gil está esperando;	2970
------------	---	------

2950 *en cuerpo*: con ropa de andar por casa. Se juega así con la expresión 'en cuerpo y alma'. Doña Juana camina entonces desazonada (sin alma) y con poca ropa.

- que él me tengo de fingir
por si puedo descubrir
los celos que estoy temblando.
¡Ah del balcón! Si merece 2975
hablaros, bella señora,
un don Gil que en vos adora,
en fe que el alma os ofrece,
don Gil de las calzas soy
verdes como mi esperanza. 2980
- CARAMANCHEL ¿Otro Gil entra en la danza?
Don Giles llueve Dios hoy.
- DOÑA INÉS [*Aparte.*] Este es mi don Gil querido,
que en el habla delicada
le reconozco. Engañada 2985
de don Juan, sin duda, he sido,
que es, sin falta, el que hasta aquí
hablando conmigo ha estado.
- DON JUAN El don Gil idolatrado
es este.
- DOÑA INÉS [*Aparte.*] ¡Triste de mí!, 2990
que temo que ha de matalle
este don Juan atrevido.

(*Llégase DON JUAN a DOÑA CLARA.*)

- DON JUAN Huélgome que hayáis venido
a este tiempo y a esta calle,
señor don Gil, a llevar 2995
el pago que merecéis.
- DOÑA CLARA ¿Quién sois vos que os prometéis
tanto?
- DON JUAN El que os ha de matar.
- DOÑA CLARA ¿Matar?
- DON JUAN Sí, y don Gil me llamo,
aunque vos habéis fingido 3000
que es don Miguel mi apellido.
A doña Inés sirvo y amo.

3001 *apellido*: 'nombre'.

DOÑA CLARA (*Aparte.*) El diablo nos trujo acá.
Aquí os matan, doña Clara.

(DOÑA JUANA, *de hombre.*)

DOÑA JUANA A ver vengo en lo que para 3005
tanto embeleco, y si está
doña Inés a la ventana
todavía, la he de hablar.

(*Sale QUINTANA [y habla a un lado con DOÑA JUANA].*)

QUINTANA Ahora acaba de llegar
tu padre a Madrid.

DOÑA JUANA Quintana, 3010
persuadido que me ha muerto
don Martín en Alcorcón,
a tomar satisfacción
vendrá aquí.

QUINTANA Tenlo por cierto.

DOÑA JUANA Gente hay en la calle.

QUINTANA Espera, 3015
reconoceré quién es.

DOÑA CLARA ¿Don Gil sois?

DON JUAN Y doña Inés
mi dama.

DOÑA CLARA ¡Buena quimera!

DOÑA JUANA ¡Ah caballeros! ¿Hay paso?

DON JUAN ¿Quién lo pregunta?

DOÑA JUANA Don Gil. 3020

CARAMANCHEL Ya son cuatro, y serán mil.
¡Endiablado está este paso!

3012 *Alcorcón*: véase nota a v. 2327.

3013 *tomar satisfacción*: «Vengarse de algún agravio» (*Aut.*).

3022 *paso*: se trata de una acumulación muy barroca de significados: el tradicional de 'acceso a algún sitio', al que se añade el de 'sitio' simplemente, el de un suceso recién acaecido, junto al sentido teatral de 'pieza breve' con el que el público que acudía a los corrales debía de estar íntimamente familiarizado, y al que sin duda debió encontrar sumamente divertido como ingenio-

DON JUAN Dos don Giles hay aquí.
 DOÑA JUANA Pues conmigo serán tres.
 DOÑA INÉS ¿Otro Gil? ¡Cielos! ¿Cuál es 3025
 el que vive amante en mí?
 DON JUAN Don Gil el verde soy yo.
 DOÑA CLARA (*Aparte.*) Ya he vuelto mi miedo en
 [celos.
 A doña Inés ronda. ¡Cielos!
 Sin duda que me engañó. 3030
 De él me tengo de vengar.
 (*A ellos.*) Don Gil de las calzas verdes
 soy yo solo.
 QUINTANA [*Aparte a doña Juana.*] El nombre pierdes:
 de él te salen a capear
 otros tres Giles.
 DOÑA JUANA Yo soy 3035
 don Gil el verde o el pardo.
 DOÑA INÉS ¿Hay suceso más gallardo?
 DON JUAN Guardando este paso estoy;
 o váyanse, o matarelos.
 DOÑA JUANA ¡Sazonada flema a fe! 3040
 QUINTANA Vuestro valor probaré.
 CARAMANCHEL ¡Mueran los Giles!

(*Echan mano* y hiere QUINTANA a DON JUAN.*)

DON JUAN ¡Ay, cielos!
 Muerto soy.
 DOÑA JUANA Por que te acuerdes
 de tu presunción, después
 di que te hirió a doña Inés 3045
 don Gil de las calzas verdes.

(*Vanse los tres.*)

sa alusión metateatral. Por lo absurdo de la situación, su brevedad y ágil ritmo, así como por su dosis de violencia corporal al más puro sentido *slapstick*, el episodio bien podría considerarse como un paso de comedia.

3034 *capear*: quitar las capas y, por extensión, robar.

* *echan mano*: 'sacan las espadas'.

casas a la malicia, a todas horas
 de malicias y vicios habitadas:
 ¿quién a los cielos en mi daño instiga
 que nunca falta un Gil que me persiga? 3070
 Árboles de este Prado, en cuyos brazos
 el viento mece las dormidas hojas,
 de cuyos ramos, si pendieran lazos,
 colgara por trofeo mis congojas,
 fuentes risueñas, que feríais abrazos 3075
 al campo, humedeciendo arenas rojas,
 pues sabéis murmurar, vuestra agua diga
 que nunca falta un Gil que me persiga.
 ¿Qué delitos me imputan, que parece
 que es mi contraria hasta mi misma
 [sombra? 3080
 A doña Inés adoro. ¿Esto merece
 el castigo invisible que me asombra,
 que don Gil mis deseos desvanece?
 ¿Por qué, Fortuna, como yo se nombra?
 ¿Por qué me sigue tanto? ¿Es por que
 [diga 3085
 que nunca falta un Gil que me persiga?
 Si a doña Inés pretendo, un don Gil
 [luego
 pretende a doña Inés, y me la quita.
 Si me escriben, don Gil me usurpa el
 [pliego

3067 *casas a la malicia*: el fenómeno de la «regalía de aposento», impuesto directo que atribuía a la Corona el disfrute parcial de las casas levantadas y reedificadas en Madrid, y que obligaba a albergar a los funcionarios públicos o servidores palatinos por parte de aquellos que tuvieran casas de más de un piso, contribuyó a una peligrosa saturación espacial debido al gran aparato burocrático que arrastraba la Corte consigo; la mezcla y el desorden de lo local y lo foráneo, así como el deseo de evitar la convivencia con extraños, provocó la existencia de las llamadas *casas a la malicia*, muy populares en la época, construidas y habitadas por los madrileños que no querían compartir espacio doméstico con extraños. Véase Mauro Hernández, *A la sombra de la corona. Poder local y oligarquía urbana, Madrid 1606-1808*, Madrid, Siglo XXI, 1995; interesante complemento resulta ser el de Janine Fayard y Claude Larquié, «Hôtels madrileños et démographie urbaine au xviii^e siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 4 (1968), 229-258.

y con él sus quimeras facilita. 3090
 Si dineros me libran, cuando llego
 hallo que este don Gil cobró la dita.
 Ya ni sé adónde vaya ni a quién siga,
 pues nunca falta un Gil que me persiga.

(*Salen* QUINTANA, DON DIEGO, *viejo*, y un ALGUACIL.)

QUINTANA Este es el don Gil fingido 3095
 a quien conoce su patria
 por don Martín de Guzmán,
 y el que ha muerto a doña Juana,
 mi señora.

DON DIEGO ¡Oh, quién pudiera 3100
 teñir las prolijas canas
 en su sangre sospechosa,
 que no es noble quien agravia!
 Llegad, señor, y prendedle.

ALGUACIL Dad, caballero, las armas.

DON MARTÍN ¿Yo?

ALGUACIL Sí.

DON MARTÍN ¿A quién?

ALGUACIL A la justicia. 3105

DON MARTÍN ¿Qué es esto? ¿Hay nuevas marañas?
 (*Dalas.*)

DON DIEGO ¿Por qué culpas me prendéis?
 ¿Ignoras, traidor, la causa,
 después de haber dado muerte
 a tu esposa malograda? 3110

DON MARTÍN ¿A qué esposa? ¿Qué malogros?
 De esposo le di palabra;
 partime luego a esta corte;
 dicen que quedó preñada.

3092 *dita*: 'deuda'.

3094 Variación del refrán que da nombre a la pieza: 'Nunca nos ha de faltar un Gil que nos persiga'. Véase, como complemento, F. C. Hayes, «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina», *Hispanic Review*, VII.4 (1939), 310-323.

	Si de malparir una hija se murió, estando encerrada en San Quirce, ¿tengo yo culpa de esto? Tú, Quintana, ¿no sabes la verdad de esto?	3115
QUINTANA	La verdad que yo sé clara es, don Martín, que habéis dado sinrazón de puñaladas a vuestra inocente esposa, y en Alcorcón sepultada pide contra vos al cielo, como Abel, justa venganza.	3120 3125
DON MARTÍN	¡Traidor! ¡Vive Dios...!	
ALGUACIL	¿Qué es esto?	
DON MARTÍN	Que a no hallarme sin espada, la lengua con que has mentido y el corazón te sacara.	3130
DON DIEGO	¿Qué importa, tirano aleve, que niegues lo que esta carta afirma de tus traiciones?	
DON MARTÍN	La letra es de doña Juana. (<i>Léela para sí.</i>)	
DON DIEGO	Mira lo que dice en ella.	3135
DON MARTÍN	¡Jesús! ¡Jesús! ¿Puñaladas yo a mi esposa en Alcorcón? ¿Yo estuve en Alcorcón?	
DON DIEGO	Basta; deja excusas aparentes.	
ALGUACIL	Despacio haréis la probanza, señor, de vuestra inocencia, en la cárcel.	3140
DON MARTÍN	Si quedaba en San Quirce, como muestran estas escritas palabras de su mano y de su firma,	3145

3117 *San Quirce*: véase nota a v. 1445.

3126 El verso recuerda a *Génesis*, 4, 10: «La voz de la sangre de tu hermano está clamando a mí desde la tierra».

decid, ¿cómo pude darla
la muerte yo en Alcorcón?
DON DIEGO Porque finges letras falsas
del modo que el nombre finges.

(DON ANTONIO y CELIO.)

DON ANTONIO	Ese es don Gil. En las calzas verdes le conoceréis.	3150
CELIO	Sí, que estos don Gil lo llaman. La palabra que le distes a mi prima doña Clara, señor don Gil, por justicia,	3155
	ya que vuestro amor la engaña, venimos a que cumpláis.	
DON DIEGO	Esa es sin duda la dama por quien a su esposa ha muerto.	
DON MARTÍN	¿Queréis volverme esa daga? Acabaré con la vida pues mis desdichas no acaban.	3160
DON ANTONIO	Doña Clara os quiere vivo y como a su esposo os ama.	
DON MARTÍN	¿Qué doña Clara, señores? Que no soy yo.	3165
DON ANTONIO	¡Buena estaba la excusa! ¿No sois don Gil?	
DON MARTÍN	Así en la corte me llaman, más no el de las calzas verdes.	
DON ANTONIO	¿No son verdes esas calzas?	3170
CELIO	O habéis de perder la vida o cumplir palabras dadas.	
DON DIEGO	Quitarásela el verdugo, levantando en una escarpia su cabeza enredadora antes de un mes en la plaza.	3175

3173-3176 *Quitarásela ... plaza*: alusión a la costumbre de descuartizar a los ajusticiados y mostrar los restos en lugares públicos.

CELIO ¿Cómo?
 ALGUACIL Mató a su mujer.
 CELIO ¡Oh, traidor!
 DON MARTÍN ¡Oh, si llegara
 a dar remate a mis penas
 la muerte que me amenaza! 3180

(FABIO y DECIO.)

FABIO Ese es el que hirió a don Juan
 en la pendencia pasada.
 Con él está un alguacil.
 CELIO La ocasión es extremada.
 Poned, señor, en la cárcel 3185
 a este hidalgo.

DON MARTÍN ¿Hay más desgracias?
 ALGUACIL Allá va, pero ¿por qué
 prenderle los dos me mandan?
 FABIO Hirió a don Juan de Toledo
 anoche junto a las casas 3190
 de don Pedro de Mendoza.

DON MARTÍN ¿Yo a don Juan?
 QUINTANA ¡Miren si escampa!
 DON MARTÍN ¿Qué don Juan, cielos? ¿Qué noche,
 qué casa o qué cuchilladas?
 ¿Qué persecución es esta? 3195
 Mirad, señores, que el alma
 de doña Juana difunta,
 que dicen que en penas anda,
 es quien todos nos enreda.

DON DIEGO ¿Luego habeisla muerto?
 ALGUACIL Vaya 3200
 a la cárcel.

QUINTANA Aguardad;
 que se apean unas damas
 de un coche y vienen aprisa
 a dar luz a estas marañas.

3192 *¡Miren si escampa!*: variación de la frase tradicional «Ya escampa, y llovían guijarros» para denotar que sobre el daño recibido se reciben mayores.

(DOÑA JUANA *de hombre*, DON PEDRO, DOÑA INÉS,
DOÑA CLARA *de mujer* y DON JUAN *con banda al brazo*.)

DOÑA JUANA ¡Padre de los ojos míos! 3205

DON DIEGO ¿Cómo? ¿Quién sois?

DOÑA JUANA Doña Juana,
hija tuya.

DON DIEGO ¿Vives?

DOÑA JUANA Vivo.

DON DIEGO ¿Pues no es tuya aquesta carta?

DOÑA JUANA Todo fue porque vinieses
a esta corte donde estaba 3210
don Martin hecho don Gil,

y ser esposo intentaba
de doña Inés, a quien di
cuenta de esta historia larga,
y a poner remedio viene

a todas nuestras desgracias.
Yo he sido el don Gil fingido,
célebre ya por mis calzas,
temido por alma en pena,
[a don Martín]
por serlo tú de mi alma;
dame esa mano.

DON MARTÍN Confuso

te la beso, prenda cara,
y agradecido de ver
que cesaron por tu causa
todas mis persecuciones.

La muerte tuvo tragada.

Quintana contra mí ha sido.

DOÑA JUANA Volvió por mi honor Quintana.

DON MARTÍN *(A don Diego.)* Perdonad mi ingratitud, señor.

DON DIEGO Ya padre os enlaza 3230
el cuello quien enemigo
vuestra muerte procuraba.

3228 *Volkio por mi honor*: 'salió en defensa de mi honor'.

DON PEDRO	Ya nos consta del suceso y las confusas marañas de don Gil, Juana y Elvira. La herida no ha sido nada de don Juan.	3235
DON JUAN	Antes, por ver que ya doña Inés me paga finezas, tengo salud.	
DOÑA INÉS	Dueño sois de mí y mi casa.	3240
DON PEDRO	Don Antonio lo ha de ser de la hermosa doña Clara.	
DOÑA CLARA	Engañome como a todos don Gil de las verdes calzas.	
DON ANTONIO	Yo medro por él mis dichas, pues vos premiáis mi esperanza.	3245
DON DIEGO	Ya, don Martín, sois mi hijo.	
DON MARTÍN	Mi padre que venga falta para celebrar mis bodas.	

(Sale CARAMANCHEL, lleno de candelillas el sombrero y calzas, vestido de estampas de santos con un caldero al cuello y un hisopo.)

CARAMANCHEL	¿Hay quien rece por el alma de mi dueño, que penando está dentro de sus calzas?	3250
DOÑA JUANA	Caramanchel, ¿estás loco?	
CARAMANCHEL	¡Conjúrote por las llagas del hospital de las bubas, abernuncio, arriedro vayas!	3255

3255 *hospital de las bubas*: se refiere al hospital de Antón Martín, en donde reposaban los afectados por enfermedades venéreas. Fue fundado en 1552 por Antón Martín, discípulo de San Juan de Dios en la plaza que aún lleva su nombre.

3256 *abernuncio*: el original 'ab-renuncio' era la fórmula litúrgica del bautismo para rechazar al Diablo; se entiende en esta época como la oposición a las cosas de mal agüero o daño conocido; *arriedro vayas* es la traducción de *vade retro*, de significado parejo. El habla de Caramanchel presenta, con fines cómicos, esta reduplicación tan teatral.

DOÑA JUANA	Necio, que soy tu don Gil. Vivo estoy en cuerpo y alma. ¿No ves que trato con todos y que ninguno se espanta?	3260
CARAMANCHEL	Y ¿sois hombre o sois mujer?	
DOÑA JUANA	Mujer soy.	
CARAMANCHEL	Esto bastaba para enredar treinta mundos.	

(Sale OSORIO.)

OSORIO	Don Martín, ahora acaba vuestro padre de apearse.	3265
DON PEDRO	¿De apearse y no en mi casa?	
OSORIO	Esperándoos está en ella.	
DON PEDRO	Vamos, pues, porque se hagan las bodas de todos tres.	
DOÑA JUANA	Y porque su historia acaba don Gil de las calzas verdes.	3270
CARAMANCHEL	Y su comedia con calzas.	

FIN